



FONTES  **Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750**
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

ZEHN ZEITGENÖSSISCHE REZENSIONEN VON BÜCHERN ÜBER KUNST UND
ARCHÄOLOGIE VON GIOVAN PIETRO BELLORI IM *GIORNALE DE' LETTERATI*,
1670-1680, NR. 4

TEN CONTEMPORARY REVIEWS OF BOOKS ON ART AND ARCHAEOLOGY BY
GIOVAN PIETRO BELLORI IN THE *GIORNALE DE' LETTERATI*, 1670-1680, No. 4

Anonymus, REZENSION von

**Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte
da Gio: Pietro Bellori, Parte prima. All'Illustriss. et Eccellentiss. Signore
Gio: Battista Colbert Cavaliere Marchese di Seignelay [...]*
*In Roma, Per il Success. al Mascardi, 1672***

in: *Giornale de' letterati*, 23. Giugno 1673

mit vier Abbildungen

herausgegeben und kommentiert von

MARGARET DALY DAVIS

FONTES 17

[29. September 2008]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/610>

Anonymus, REZENSION von:

L E V I T E

D E'

PITTORI, SCVLTORI

ET ARCHITETTI

MODERNI,

SCRITTE

DA GIO: PIETRO BELLORI

PARTE PRIMA.

ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIGNORE

G I O: B A T T I S T A

C O L B E R T

CAVALIERE MARCHESE DI SEIGNELAY

Ministro, Segretario di Stato, Commendatore, e Gran Tesoriere de gli Ordini di S. M. Christianissima, Direttore Generale delle Finanze, Soprintendente, & Ordinatore Generale delle Fabbriche, Arti, e Manifatture di Francia .

IN ROMA, Per il Success. al Mascardi, MDCLXXII.

Con licenza de' Superiori

FONTES 17
(Bellori 4)

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG ZU <i>FONTES</i> , BELLORI, TEILE 1-10	p. 3
VERZEICHNIS DER BELLORI-REZENSIONEN IM <i>GIORNALE DE' LETTERATI</i>	p. 5
KURZE ANTHOLOGIE ZU BELLORIS VITEN	p. 9
EINLEITUNG ZU <i>FONTES</i> 17	p. 15
DER TEXT:	
<i>FONTES</i> 17, Rezension von den <i>Vite de' pittori, scultori et architetti</i>	p. 23
Inhaltsverzeichnis der Viten, 1672, fol. † 6 verso	p. 30
INDEX	p. 31
BELLORIS VORREDE AN DEN "LETTORE"	p. 51
DER TEXT DER VORREDE AN DEN LESER	p. 53
LITERATUR ZU DEN VITEN	p. 55
GIOVAN PIETRO BELLORI: BIOGRAPHIE	p. 56
GIOVAN PIETRO BELLORI: LITERATUR	p. 59
VITENAUSGABEN	p. 63
VITE 'INEDITE'	p. 64
ÜBERSETZUNGEN	p. 65
DER <i>GIORNALE DE' LETTERATI</i>	p. 66
EXTERNE LINKS	p. 70
ABBILDUNGEN	p. 71

EINLEITUNG ZU FONTES, Bellori, Teile 1-10

ZEHN ZEITGENÖSSISCHE REZENSIONEN VON BÜCHERN ÜBER KUNST UND ARCHÄOLOGIE VON GIOVAN PIETRO BELLORI IM *GIORNALE DE' LETTERATI*, ROM 1670-1680

Die unmittelbare Rezeption von Giovan Pietro Belloris Veröffentlichungen über die Antiken – monumentale Kunst, Skulptur und Malerei, Numismatik, Kleinkunst, *Suppellex* und *Instrumentaria* – wie auch über seine heute viel bekanntere kunsthistorische Publikation, die *"Vite de' pittori, scultori et architetti moderni"*, wird durch die sachkundigen Rezensionen dokumentiert, die im *Giornale de' letterati* zwischen 1670 und 1680 erschienen sind. Die kurzlebige, monatlich erscheinende literarische Zeitschrift (1668-1681) entstammte einem Kreis von Gelehrten, zu dem der Mathematiker Michelangelo Ricci, der Professor für Philosophie an der Sapienza (Universität) Francesco Nazari und der Archäologe und Gründer der renommierten *Accademia Physico-Mathematica* Giovanni Giustino Ciampini gehörten.

Wie seine Vorbilder, das französische *Journal des Savants* und die englischen *Transactions of the Philosophical Society*, bot der *Giornale de' letterati* Rezensionen, Diskussionen und Ankündigungen hinsichtlich der aktuellsten Entwicklungen in den natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen in Italien und nördlich der Alpen. In der ersten Nummer von Januar 1668 wurden die besprochenen Autoren in die folgenden Kategorien klassifiziert: *"Teologi, e Scritturali"*, *"Filosofi, e Matematici"*, *"Legisti, e Canonisti"*, *"Scrittori di varia eruditione"*, und *"Historici"*.

Bellori wurde den *"Scrittori di varia eruditione"* und den *"Historici"* zugeordnet: neun seiner Werke, die in denselben Jahren (1669-1680) erschienen sind, wurden besprochen. Die einzelnen Rezensionen im *Giornale de' letterati* wurden nicht signiert, so dass es nicht möglich ist, sie mit Sicherheit einzelnen Autoren zuzuschreiben. Das Problem der Autorschaft wird durch die Aufteilung der Zeitschrift im Jahre 1675 in zwei verschiedene Publikationen, mit identischem Titel und kaum optisch voneinander zu unterscheiden, weiter erschwert. Die ursprüngliche Edition wurde weiterhin von Francesco Nazari, das neue, abgespaltete *Giornale* von Giovanni Giustino Ciampini herausgegeben. In unserem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass die Veröffentlichungen von Bellori in beiden Ausgaben besprochen wurden.

INTRODUCTION TO FONTES, Bellori, Parts 1-10

TEN CONTEMPORARY REVIEWS OF BOOKS ON ART AND ARCHAEOLOGY BY GIOVAN PIETRO BELLORI, IN THE *GIORNALE DE' LETTERATI*, ROME 1670-1680

The immediate reception of Bellori's publications about antiquities, publications about monumental art, sculpture and painting, numismatics, and smaller works of art and artefacts, as well as Bellori's well-known art historical publication, the *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, are documented by the well-informed reviews of his works that appeared in the *Giornale de' letterati* between 1670 and 1680. This monthly periodical was issued only between 1668 and 1681. It originated in Rome in a circle of scholars that included Michelangelo Ricci, a mathematician, Francesco Nazari, a professor of Philosophy at the Sapienza (or University) in Rome, and Giovanni Giustino Ciampini, archaeologist and the founder of the renowned *Accademia Physico-Mathematica*.

Modelled on the French *Journal des Savants* and the English *Transactions of the Philosophical Society*, the *Giornale de' letterati* presented reviews, discussions and announcements regarding the most recent scholarship in the natural sciences and humanist disciplines in Italy and transalpine Europe. In 1668, the first issue classified authors in the following categories: "Teologi, e Scritturali", "Filosofi, e Matematici", "Legisti, e Canonisti", "Scrittori di varia eruditione", and "Historici".

Bellori found a noteworthy place among the "Scrittori di varia eruditione" and "Historici". Nine of his works published in the same years, between 1669 and 1680, are discussed. The articles in the *Giornale de' letterati* are unsigned, and thus it is impossible to attribute them with certainty to specific authors. This difficulty is compounded by the fact that the journal split in 1676 into two separately published periodicals. The single numbers of the two journals bear the same title, and they are almost indistinguishable in appearance. The first continued to be edited by Francesco Nazari; the second was edited by Giovanni Giustino Ciampini. In the present context it is significant that, even after the division of the *Giornale de' letterati*, Bellori's works were reviewed in both of the periodicals bearing the same name.

VERZEICHNIS DER BELLORI-REZENSIONEN IM *GIORNALE DE' LETTERATI*
List of Reviews of Bellori in the *Giornale de' letterati*

(1) *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini, All'Altezza Serenissima di Cosimo Principe di Toscana, Parte seconda, In Roma: Appresso Michele Hercole, 1669, in:*

Giornale de' letterati, 27 giugno 1670, pp. 65-68 (*FONTES* 11, Bellori 1)

(2) Pietro Santi Bartoli, *Colonna Traiana, eretta dal Senato e Popolo Romano all'Imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica, la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalo. Nuovamente disegnata et intagliata da Pietro Santi Bartoli con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine. Accresciuta di medaglie, inscrittioni e trofei da Gio. Pietro Bellori*, Roma: Gio. Giacomo de Rossi [1672], in:

Giornale de' letterati, 27 febbraio 1673, pp. 13-21 (*FONTES* 14, Bellori 2)

Für diese von Pietro Santi Bartoli angefertigte Stichserie nach den Reliefs auf der Traiansäule hat Giovan Pietro Bellori Bildlegende nach den 1576 erschienenen Erläuterungen der Reliefs von Alfons Chacon verfasst, bzw. übersetzt, verbessert und verkürzt. Zu dem Band hat er auch Stichen nach einschlägigen Münzen und Inschriften hinzugefügt.

A review of Pietro Santi Bartoli's album of engravings after the spiral relief band of Trajan's column in Rome, which includes Giovan Pietro Bellori's translation of Alfons Chacon's explications of the reliefs, first published in 1576. Chacon's commentary was amended and corrected by Bellori at very many points. Engravings of relevant coins and inscriptions were added to the work.

(3) Giovan Pietro Bellori, *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis, Nunc primum in lucem edita cum notis Io. Petri Bellorii ad Eminentiss. ac Reverendiss. Camillum Maximum S.R.E. Cardinalem* [Romae: Typis Iosephii Corvi, MDCLXXIII], Sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis, in:

Giornale de' letterati, 31 settembre 1673, pp. 125-131 (*FONTES* 15, Bellori 3)

Belloris *Fragmenta vestigii veteris Romae* behandelt den in Fragmenten überlieferten antiken Marmorplan der *Urbs*, mit ihren eingravierten Benennungen von Gebäuden und Monumenten, den man über ein Jahrhundert früher (1546) entdeckte und der durch Papst Paul III. zum Farnese Palast gebracht wurde. Zwanzig Tafeln bebildern den Band.

Bellori's *Fragmenta vestigii veteris Romae* treats the fragments of the ancient marble plan of the *urbs*, including inscribed identifications of the monuments, which had been uncovered over a century earlier, in 1546, and brought by Pope Paul III to the Palazzo Farnese. Twenty plates illustrate the volume.

(4) Giovan Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori, et architetti moderni scritte da Gio: Pietro Bellori, Parte prima*, In Roma: Per il Success. al Mascardi, 1672, in:

Giornale de' letterati, 23. giugno 1673, pp. 125-131 (*FONTES* 17, Bellori 4)

Bellori's monumentalem Werk der Künstlerviten wird eine besonders ausführliche Behandlung gewährt. Nach seinem theoretischen Vorwort, '*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*', folgen die Viten der zwölf Künstler: Annibale Carracci, Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Michelangelo Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anton Van Dyck, Francesco Duquesnoy, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi und Nicolas Poussin. Neun von ihnen waren Maler.

Bellori's monumental *Vite* of modern painters, sculptors and architects is accorded an exceptionally extensive treatment in the *Giornale de' letterati*. Following the theoretical preface, '*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*', are the twelve lives accorded to twelve artists: Annibale Carracci, Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Michelangelo Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anton Van Dyck, Francesco Duquesnoy, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi and Nicolas Poussin, of whom nine were painters.

(5) *Columna Antoniniana Marci Aurelii Antonini Augusti rebus gestis insignis Germanis simul et Sarmatis gemino bello devictis ex S.C. Romae, in Antonini foro ad viam Flaminiam erecta, ac utriusque belli imaginibus anaglyphice insculpta nunc primum à Petro Sancti Bartolo, iuxta delineationes in Bibliotheca Barberina asservatas, a se cum antiquis ipsius columnae signis collatas, aere incisa, et in lucem edita cum notis excerptis ex declarationibus Io: Petri Bellorii*, Roma: Apud auctorem [1676], in:

Giornale de' letterati, ed. Ciampini, 1676, pp. 33-39 (*FONTES*, Bellori 5)

Die *Columna Antoniniana* (Rom 1676) mit Stichen von Bartoli und Texte von Bellori wurde gleich nach ihrer Veröffentlichung im *Giornale de' letterati* (2. Redaktion von Ciampini) besprochen. Das Werk bildet gleichsam eine Fortsetzung zur 1672 erschienenen *Colonna Traiana* (no. 2 = *FONTES* 14, *supra*). Hier enthält jede Tafel Erläuterungen, die auf längeren Abhandlungen Belloris basierten. Offenbar kannte der Rezensent diese heute unbekanntenen Texte von Bellori.

The *Columna Antoniniana* (Roma 1676) with engravings by Bartoli and texts by Bellori was reviewed in the *Giornale de' letterati* (2nd series) immediately following its publication. The

book constituted a sequel to the *Colonna Traiana* of 1672 (no. 2 = *FONTES* 14, *supra*). Each folio page contained notes and explications by Bellori based on a longer texts by Bellori known to the reviewer which were unpublished and presumably today are no longer extant.

(6) Giovanni Pietro Bellori, *Selecti nummi duo Antoniniani, quorum primus anni novi auspicia, alter Commodum & Annum Verum Caesares exhibet, Ex Bibliotheca Eminentiss. Principis Camilli Cardinalis Maximi*, Romae: Typis Iacobi Dragonelli, 1676, in:

Giornale de' letterati, ed. Nazari, 1676 (*FONTES*, Bellori 6)

Die erste Rezension von Belloris Abhandlung über zwei Münzen aus der Sammlung des Kardinals Camillo Massimi erschien im *Giornale de' letterati*, 1676, ed. Nazari, pp. 141-144.

A first review of Bellori's treatise on two coins in the collection of Cardinal Massimi appeared in Francesco Nazari's edition of the *Giornale de' letterati*, 1676, pp. 141-144.

(7) Giovanni Pietro Bellori, *Selecti nummi duo Antoniniani, quorum primus anni novi auspicia, alter Commodum & Annum Verum Caesares exhibet, Ex Bibliotheca Eminentiss. Principis Camilli Cardinalis Maximi*, Romae: Typis Iacobi Dragonelli, 1676, in:

Giornale de' letterati, ed. Ciampini, 1676 (*FONTES*, Bellori 7)

Eine zweite, sehr unterschiedliche Rezension des Werkes von Bellori über die zwei Münzen aus der Sammlung des Kardinals Camillo Massimi wurde im *Giornale de' letterati*, herausgegeben von Giovanni Giustino Ciampini, 1676, pp. 169-175, publiziert.

A second, very different review of Bellori's treatise on two coins in the collection of Cardinal Massimi appeared in the second series of the *Giornale de' letterati*, issued by Giovanni Giustino Ciampini, 1676, pp. 169-175.

(8) *Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad veterum aemulationem, posterorumque admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus & ornamentis, A Petro Aquila delineatae incisae. Jo. Jacobi de Rubeis cura sumptibus ac typis excusae*, Romae: ad Templum S. Mariae de Pace [1677], in:

Giornale de' letterati, ed. Nazari, 30 giugno 1678, pp. 81-84 (*FONTES*, Bellori 8)

Der Rezensent schreibt über die 21 Stiche des Pietro Aquila, die dieser nach der Decke, dem Fries und den Wänden der Farnese-Galerie anfertigte und somit die Ordnung und Disposition

der Malereien von Annibale Carracci zeigte. Der Rezensent dieses Werkes hat auch die Viten von Bellori besprochen (s. *FONTES*, Bellori 4).

The reviewer writes of the twenty-one engravings by Pietro Aquila after the ceiling, frieze and walls of the Farnese Gallery showing the order and disposition of Annibale Carracci's paintings there. The author of this review was the author of the review of the *Vite* (see *FONTES*, Bellori 4).

(9) [Giovanni Pietro Bellori] *Scelta de medaglioni piu rari nella Biblioteca dell'Eminentiss. et Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Gasparo Carpegna, Vicario di Nostro Signore*, In Roma: Per Gio: Battista Bussotti, 1679, in:

Giornale de' letterati, ed. Nazari, 1679, pp. 43-48, 62-64, 77-80, 94-96 (*FONTES*, Bellori 9)

Diese Auswahl der "medaglioni" (Gedenkmünzen, Schaumünzen) aus der Bibliothek des Kardinals Gasparo Carpegna wurde 1679 von Bellori veröffentlicht. Die Medaillons wurden von Bellori gedeutet und von Pietro Santi Bartoli gezeichnet und gestochen.

Bellori published this selection of the *medaglioni* (large commemorative medallions of the Roman emperors, and not coins) found in the library of cardinal Gasparo Carpegna in 1679. The twenty-three medallions are engraved by Bartoli and interpreted by Bellori.

(10) *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella via Flamminia. Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli. Descritte, et illustrate di Gio: Pietro Bellori*, In Roma: Per Gio: Battista Bussotti, 1680, in:

Giornale de' letterati, ed. Nazari, 1680, pp. 97-99 (*FONTES*, Bellori 10)

Das letzte im *Giornale* rezensierte Werk von Bellori betrifft die 1674 in einer bedeutenden Grabstätte in der Via Flaminia entdeckten antiken Malereien. Auf Grund der Inschriften wurde die Grabstätte als jene der Familie Nasoni, Nachkommen des Dichters Ovid, identifiziert. Die architektonische Anlage sowie auch die Malereien wurden von Pietro Santi Bartoli gestochen und von Bellori erläutert.

This last work by Bellori to be reviewed in the *Giornale de' letterati* contains Bartoli's engravings of the ancient paintings found in the magnificent sepulchre on the via Flaminia in 1674, a monument assigned on the basis of inscriptions to the ancient family of the Nasoni, descendents of the poet Ovid. Bellori, with his accustomed erudition, explicates these paintings.

KURZE ANTHOLOGIE ZU BELLORIS VITEN

BRIEF ANTHOLOGY ABOUT BELLORI'S *VITE*

JULIUS VON SCHLOSSER:

Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien: Schroll, 1924

Für Schlosser war die Schriftstellerei des Bellori „die bedeutendste Erscheinung auf historiographischem Gebiet“ im 17. Jahrhundert (p. 412).

pp. 415-417:

Der bedeutendste Kunsthistoriograph nicht nur Roms, sondern überhaupt Italiens, ja man darf wohl sagen Europas im 17. Jahrhundert ist aber der gelehrte Giovanni Pietro Bellori, ein Mann, dessen geistige Bedeutung und Wirksamkeit weit die Schranken des engeren Faches überfliegt. Das hier in Betracht Kommende von seinen Werken trägt einen so völlig anderen Charakter als die Schriftstellerei seiner eben erwähnten Vorgänger und Zeitgenossen, daß wir es abgesondert besprechen müssen. [...]

Durch zwei Werke greift aber Bellori auch mächtig und bedeutend in die Geschichtschreibung der neueren Kunst ein. Das eine ist die berühmte Beschreibung von Raffaels Stanzen (Rom 1695) [...].

Das Mittel, aus dem das zweite, ungleich wichtigere Werk Belloris, die *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rom 1672, mit seinen prachtvollen Porträtstichen hervorging, ist ebenfalls so charakteristisch wie möglich. An seiner Entstehung hat Belloris Freund, Nicolas Poussin, einen nicht geringen Anteil; es trägt auch den Namen des großen Staatsmannes, Mäzens der Archäologie und Gründers der Pariser Akademie, Colbert, an seiner Spitze. Wir befinden uns unmittelbar im Dunstkreise jener auf die Neuzeit [...] so bedeutenden Institution der französischen Akademie in Rom, deren damaliger Direktor Errard an der durch De Chambray besorgten Lionardopublikation beteiligt war. Es ist zu bemerken, daß nur der erste Teil des großen Werkes Belloris erschienen ist; der zweite, auch in der Vorrede angekündigte [...] ist leider niemals gedruckt worden [...].

Das Ganze wird eingeleitet durch eine Vorlesung, die Bellori vor der Accademia di S. Luca gehalten hat: *L'idea della pittura, scultura ed architettura*, ein Programmschrift, die für die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung ist und uns daher gehörigen Ortes noch beschäftigen wird. Ebenso sollen die historischen Ansichten Belloris später noch in Zusammenhang mit den Anschauungen seiner Zeit ausführlichere Besprechung finden. Hier mag zunächst nur der allgemeine Charakter und Inhalt seines großen Vitenwerkes kurz auseinandergesetzt werden.

Bellori ist kein Chronikenschreiber wie Baglione und dessen Fortsetzer. Er will nicht alle irgendwie in Betracht kommenden Künstler schildern, sondern wählt sie von vornherein nach bestimmten Wertgrundsätzen aus. In dem Teil, der uns erhalten geblieben ist – denn er wollte, wie wir wissen, seine Darstellung auf breiterer Grundlage aufbauen – behandelt er gerade ein Dutzend Künstler aller Art, die ihm als die bedeutendsten erschienen. Es sind das die Brüder Annibale und Agostino Carracci, der Architekt Domenico Fontana, Federigo Baroccio, dann der große Führer der Naturalisten, Caravaggio – dessen Auffassung durch Bellori das Urteil der Späteren entscheidend beeinflusst hat –, drei Niederländer: Rubens, Van Dyck und

Francesco Duquesnoy (‘il Fiamingo’), die drei Bolognesen Domenichino (besonders ausführlich), Lanfranco und dem Bildhauer Algardi, endlich der große Franzose Nicolas Poussin, sein Freund, dessen Kunstrichtung ihm am geistverwandtesten ist. Diese Auswahl ist überaus bezeichnend, schon weil sie das große internationale Leben der Kunststadt Rom in jener Zeit widerspiegelt.

Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, ed. Otto Kurz, Firenze: La Nuova Italia editrice, 1956, 1964, 1967, 1977

1956, pp. 461, 464-465:

Nella concezione dello Schlosser è Giovanni Pietro Bellori la più notevole figura della storiografia barocca.

Il più importante storiografo dell’arte non solo di Roma ma di tutta Italia, anzi dell’Europa è l’erudito Giovanni Pietro Bellori, il cui valore intellettuale e il cui influsso oltrepassano di molto i limiti dello stretto campo a cui appartiene. L’opera sua che qui consideriamo ha un carattere così diverso da quelle dei suoi predecessori e contemporanei ora citati che merita ne sia trattato separatamente. [...]

Il Bellori interviene nella storiografia dell’arte nuova con due opere poderose. Una è la celebre *Descrizione delle Stanze di Raffaello* (Roma 1695), molto importante per il culto di Raffaello nel Seicento. [...]

Altrettanto caratteristico è l’ambiente da cui uscì la seconda opera del Bellori, incomparabilmente più importante, le *Vite de’ Pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, con loro magnifici ritratti incisi. Non poca parte ha nella loro genesi l’amico del Bellori, Nicolas Poussin; essa reca in testa anche il nome di Colbert, il grande uomo di stato, mecenate dell’archeologia e fondatore dell’Accademia parigina. [...] Si noti che uscì solo la prima parte della grande opera del Bellori; la seconda, annunciata anche nella prefazione [...] non è stata purtroppo mai pubblicata [...].

Serve di introduzione alle *Vite* una lezione tenuta dal Bellori dinanzi all’Accademia di San Luca: *L’idea della pittura, scultura ed architettura*, un programma che è di significato decisivo per la teoria artistica del secolo XVII e di cui dovremo ancora occuparsi a suo luogo, come delle vedute storiche del Bellori in relazione alle opinioni del tempo suo. Ci limiteremo qui a spiegare brevemente solo il carattere generale e il contenuto della sua grande opera biografica.

Il Bellori non è un cronista come il Baglione e i suoi continuatori. Non vuole trattare di tutti gli artisti in qualche modo considerevoli, ma li sceglie fin dal principio secondo determinati criteri di valutazione. Nella parte giunta fino a noi, – sappiamo che egli voleva costruire la sua opera su una base più ampia, – egli parla di una dozzina di artisti di ogni sorta, che gli sembravano i più significativi: i fratelli Annibale e Agostino Carracci, l’architetto Domenico Fontana, Federigo Baroccio, poi il gran duce dei naturalisti, il Caravaggio, – sul quale il Bellori manifesta un’opinione che ha influito decisamente sul giudizio dei posteri, – tre fiamminghi: Rubens, Van Dyck e Francesco Duquesnoy (“il Fiammingo”), i tre bolognesi Domenichino (con particolare ampiezza), Lanfranco e lo scultore Algardi, e infine il grande francese Nicolas Poussin, suo amico e a lui per tendenza artistica congiunto da una stretta

affinità spirituale. Questa scelta è oltremodo significativa, anche perché rispecchia la grande vita artistica internazionale di Roma in quel tempo.

EUGENIO BATTISTI:

Eugenio Battisti, “Bellori come critico”, in: Bellori, *Vite*, Genova 1968 (*infra*), pp. vii-xxxvii
pp. xxv ff.:

Dopo aver considerato gli aspetti, per così dire, ideologici, del Bellori, ecco alcune osservazioni su modo che egli ha usato per comporre le *Vite*, cioè sulla tecnica letteraria. Egli si vale differenti elementi, che possiamo elencare in questo modo:

- (a) resoconti biografici, inviati da allievi ed in qualche caso forniti dagli stessi maestri;
- (b) descrizioni tipologiche delle loro opere;
- (c) descrizioni di carattere letterario, tali da costituire brani di prosa di elevata qualità stilistica;
- (d) motti, aneddoti, ecc. riferiti agli artisti;
- (e) commenti di carattere, oggi si direbbe, estetico;
- (f) documenti citati integralmente, come epigrafi, lettere, ecc.

Questi differenti elementi alcune volte sono giustapposti in maniera stridente, altre volte quasi si confondono tra di loro, tuttavia sono notevolmente amalgamati nell'unità del discorso. Tale coerenza di tono venne, in certo senso, prefabbricata dallo stesso scrittore, che evidentemente ha chiesto resoconti in cui la descrizione delle opere fosse assai estesa e dettagliata (...). Egli inoltre introduce commenti estetici là dove riferisce motti di artisti, e sviluppa questi come concetti generali, creando parentesi letterarie.”

(...)

(...) Vorremo invece soffermarci, in ultimo, sui caratteri dello stile descrittivo del Bellori, in riferimento con le opere che egli prende in esame.

Noi troviamo, nel testo, una quantità di annotazioni certamente maggiore e raccolta in modo più sistematico che in altri scrittori del tempo. Possiamo del tutto far nostra la casistica laudatoria della recensione uscita nel *Giornale de' Letterati*, del 23 giugno 1673, per la penna di F. Nazzari, dove si loda il Bellori per aver descritto, oltre all' “attione delle figure”, e alla forza ed espressione loro, “la distribuzione dei colori”, la “venustà, colorito, bizzarria, grafia ed altre proprietà”. Nel suo insieme, siamo tentati di definire tipologico questo metodo, che appare derivato dall'archeologia, ed è ancora, praticamente, quello usato per i cataloghi monumentali, in cui è necessario avere il più possibile di dettagli e nello stesso tempo si può rinunciare a qualifiche di carattere stilistico.”

GIOVANNI PREVITALI:

Giovanni Previtali, "Introduzione", in: Bellori, *Vite*, Torino 1976 (*infra*), pp. ix-lx

p. I:

Metodo critico del Bellori.

Passando dalla struttura generale del volume a quella interna delle singole biografie, gli elementi che si lasciano isolare sono essenzialmente cinque: (1) Promei, (2) Narrativa, (3) Descrizioni (4) Considerazioni stilistiche, (5) Aspetto fisico, carattere, detti celebri dell'artista; di cui il primo, come è ovvio, conserva sempre la posizione iniziale e l'ultimo tende a mantenere quella finale, mentre gli altri tre si intrecciano tornando più volte (...); quando si esce da questo schema si può essere quasi certi di trovarsi di fronte a ritorni del Bellori su di un lavoro già sostanzialmente compiuto.

Gli elementi che abbiamo isolato sono tradizionali (...), ma diversa è l'accentuazione relativa che essi assumono dalle mani del Bellori nell'economia delle *Vite*. (...)

Al fondamento della descrizione dell'opera d'arte quale è praticata dal Bellori sta la teoria umanistica della pittura quale "muta poesia" ed il conseguente tentativo di applicare all'arte figurativa le categorie della retorica classica: "Observabantur itaque ab antiquioribus in Picturâ – scrive lo Junius – quinque haec capita:

- (1) Inventio sive Historia
- (2) Proportio sive Symmetria
- (3) Color et in eo Lux et Umbra, Candor et Tenebrae
- (4) Motus et in eo Actio et Passio
- (5) Collocatio denique sive oeconomica totius operis dispositio".

Se osserviamo ora il modo in cui le descrizioni belloriane tendono a strutturarsi al loro interno non abbiamo difficoltà ad identificarvi quattro elementi (non sempre tutti presenti) che si dispongono successivamente:

- (1) L'Argomento della Favola
- (2) La Descrizione vera e propria
- (3) La Allegoria
- (4) Osservazioni stilistiche.

OSKAR BÄTSCHMANN:

Oskar Bätschmann, "Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen", in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, ed. Gottfried Boehm; Helmut Pfotenbauer, München: Fink, 1995, pp. 279-311

pp. 283-285ff.:

2. Bildbeschreibung als Problem:

Die verschiedenen Arten der Beschreibung richten sich nach den Literaturgattungen. [...] In den *Vite* dagegen machte Bellori sich große Mühe um präzise Beschreibungen. Dabei stützte er sich sowohl auf die eigene Kenntnis wie auch auf Berichte anderer, oder er nahm Stiche zu Hilfe. Die dritte Form sind ausführliche Beschreibungen, die Teil der *Vite* bilden oder als selbstständige *descrizzioni* verfaßt sind. Diese ausführlichen Beschreibungen umfassen eingehende Analyse und Interpretation der Werke. [...]

Die eigentlichen *Descrizzioni* – die Beschreibung der Galleria Farnese, der Werke Raffaels im Vatikan, Raffaels *Loggia di Psiche* in der Farnesina, Marratas *Dafne trasformata in lauro* oder die ausführlichen Beschreibungen in den *Vite* – nennen zuerst das Argument, d.h. den Inhalt oder das Thema. Danach werden die einzelnen Figuren benannt und ihre Bewegungen und Affekte bezeichnet. Dem folgen die Auslegung, d.h. die *Allegoria* unter Einschluß von Problemen wie Malerei, und schließlich die Bemerkung über Komposition und Farbe. [Argument/Beschreibung/Auslegung/Kunst]

pp. 289-290:

3. Bellori – *semplice traduttore*?

Trotz Poussins Rat fügte sich Bellori in den Bildbeschreibungen der *Vite* keineswegs in die Rolle des *semplice traduttore* – des einfachen Übersetzers. Er hat die Auslegung, d.h. die Erschließung der Allegorie von Gemälden, nicht aufgegeben. Offensichtlich hat er nicht gemeint, die Rolle des *semplice traduttore* wegen der Darlegung der *Allegoria* zu verraten. Die Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren, zwischen dem Bild und der Sprache, für die er sich auf Poussin berief, bezeichnet für ihn nicht den Unterschied zwischen Beschreiben und Auslegen.

Oskar Bätschmann, „Die Reduktion des Sprechens“, in: Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, pp. 50-54

pp. 50-51:

Bellori, die Hauptgestalt der italienischen Kunsttheorie des 17. Jh., hat bei seiner Beschreibung der Stanzen Raffaels bemerkt, daß die Sprache die Bilder nicht fassen kann. Bellori dürfte der erste sein, der die Distanz der Sprache zum Bild reflektiert hat. Im Hinblick auf sein großes Werk der Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten hat Bellori das Problem Nicolas Poussin vorgelegt. Im Vorwort erklärt Bellori, warum er sich gegenüber den Kunstwerken mit der Rolle des einfachen Übersetzers, des *semplice traduttore*, begnügt. Die Stelle lautet:

„Ich habe mich bei einigen [Werken] mit größerer Aufmerksamkeit aufgehalten, da mir Nicolas Poussin, nachdem ich schon die Bilder Raffaels in den Vatikanischen Stanzen beschrieben hatte, den Rat gegeben hat, in der gleichen Art weiterzufahren und über die allgemeine Erfindung hinaus, auf den Gedanken und die Bewegung jeder einzelnen Figur und auf die Handlungen, welche die Affekte begleiten, einzugehen. Indem ich dies tat, zweifelte ich ständig, daß es auf eine genaue Weise gelingen könnte, angesichts der Vielfältigkeit der Einzelheiten und vor der Gefahr der Dunkelheit und der Langeweile, da die Malerei dem Sehen das Vergnügen bereitet, das nicht oder nur wenig an Hören teilhat. Zudem ist es eine

überaus schlechte Sache, auf die eigene Erfindungskraft (ingegno) zurückzugreifen und den Figuren jene Bedeutungen und jene Emotionen hinzufügen, die nicht in ihnen sind, und sie so von den ursprünglichen abzuwenden und zu verwirren. Ich habe mich daher mit der Rolle eines einfachen Übersetzers begnügt, und ich habe die einfachsten und reinsten Ausdrucksformen gebracht, ohne den Worten mehr hinzuzufügen, als was ihnen durch den eigentlichen Sinn zukommt, indem ich die Erfindung und die Kunst dargestellt habe, damit man erfahre, welches das Ingenium eines jeden [Künstlers] war und wie das, wodurch sie sich am meisten empfohlen, als Beispiel dienen könnte.“ (cf. Bächtmann, 1995, p. 287).

TOMASO MONTANARI:

Tomaso Montanari, “Introduction”, in: Bellori, *Lives*, ed. Alice Wohl, Helmut Wohl, Tomaso Montanari, Cambridge 2005, pp. 1- 39

p. 29:

Centering on the Work:

Contrary to what happened with almost all other art-historical sources of the seventeenth century, the *Lives* have been read appreciably more for the ideas they contain than for information. But Bellori is a rigorous historian, he checks his sources, scrupulously publishes documents, and writes about facts and people that for the most part he personally knew. In every case, the space allotted to anecdotes, physical and psychological characterizations of the artists, and the narration of external events is definitely less than the space allotted to works of art, the true protagonists. (...) Still today the very name of Bellori is synonymous with “descriptions of works of art”, and there is much speculation as to the origin of such a choice.

EINLEITUNG ZU *FONTES* 17

Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni scritte da Gio: Pietro Bellori, Parte prima. In 4. Roma per li successori al Mascardi, 1672

Giovan Pietro Belloris Künstlerviten wurde im Jahr nach ihrer Veröffentlichung 1673 eine ausführliche Rezension im *Giornale de letterati* gewährt, die sich über 12 Seiten ausdehnt (pp. 77-89). Weder die Ausgabe des *Giornale* von Francesco Nazari noch die von Giovanni Giustino Ciampini enthält eine annähernd so lange Buchbesprechung. Die Künste der Malerei, Skulptur und Architektur haben ebenso wie die Naturwissenschaften verschiedene Epochen und Veränderungen („*vicende*“) erlebt, schreibt der anonyme Rezensent. In manchen Jahrhunderten wurden sie zur Vollkommenheit gepflegt; in anderen wurden sie verlassen und verloren, so dass es nicht nur keine Künstler gab, sondern auch die Namen der früheren Künstler gerieten in Vergessenheit. Cicero war der Meinung, schreibt der Rezensent weiter, dass der Fortschritt der Künste zu einem hohen Grad der Vorzüglichkeit und Ehre immer von der Achtung der „*buone discipline*“ abhängig gewesen war und dass „*poco conto fosse cagione che elle fiorissero, ò mancassero*“. Er zitiert Cicero (Tusc. Disp. I,1.2), der dieses Konzept erklärt: „*An censemus si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset, quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polycletos et Pharrasios fuisse? Honos alit artes; omnesque incenduntur ad studia gloria; iacentque ea semper quae apud quosque improbantur*“. Jene Schriftsteller, die mit ihrer Feder die ausgezeichnetsten Männer der Vergangenheit feiern, holen zum Teil die Ehre nach, die diesen Künstlern gebührt da sie für die Nachwelt die Kenntnisse der Vorzüglichkeit ihrer Werke und ihrer *Virtù* überliefern. („*Suppliscono però in parte all'honore che si dee agli huomini illustri, quegli autori, che li celebrano con la penna consegnando alla memoria de' posteri la grandezza dell'opere, e virtù loro; come diversi hanno fatto de' professori eccellenti nell'arti sopraccennate.*“) Unter den Griechen, liest man bei Philostrat, hat der Maler Aristodemus von Caria eine Sammlung aller in der Malerei hervorragenden Künstler sowie der Städte und der Könige, die sie begünstigt haben, erstellt („*facesse una raccolta di tutti quelli che erano stati insigni nella pittura, e delle città, e de' Rè che l'havevano favorita*“). Der Rezensent schreibt über die modernen Künstlerbiographien, zuerst über die Viten von Giorgio Vasari, der die Künstler von Cimabue im Jahre 1240 bis zu denen seiner eigener Zeit, 1567, behandelt. Er erwähnt auch das Werk von Rafaelle Borghini – *Il Riposo* – das 1584 erschienen ist, und das Werk von Giovanni Baglione über die Maler, Bildhauer, und Architekten, die in Rome während fünf Pontifikaten – von 1572 bis 1642 – tätig waren. Schließlich erzählt er vom Cavalier Ridolfi, der im Jahre 1648 zwei Bände veröffentlicht hat, die die Maler Venedigs und des Veneto behandeln.

Giovan Pietro Bellori hat eine ähnliche Aufgabe unternommen, schreibt der Rezensent. Er fängt mit der Wiederherstellung („*restauratione*“) der Malerei durch Annibale Carracci an, unterscheidet sich jedoch von seinen Vorgängern, indem er nicht unterschiedslos über alle Künstler schreiben, sondern nur einige aussondern wollte, die in diesem Jahrhundert gestorben sind und die als Beispiel und Norm für andere dienten, deren Begabungen sie zu ähnlichen Studien führten: „*egli non vuole scriver di tutti indifferentemente: ma ne hà scelti alcuni principali morti in questo secolo, i quali possono servir d'esempio, e norma à chi vien portato dal genio a simili studij*“. Es war auch nicht Belloris Absicht einfach über die Malereien und Bilder der Künstler zu berichten, sondern in einer neuen Weise wollte er sie „*figura per figura, parte per parte*“ beschreiben. Er machte sich ferner gelehrte Überlegungen, erläuterte die Allegorien und Geschichten, und bemerkte die Geschicklichkeit in der Darstellung von den Bewegungen der Gestalten und in der Verteilung der Farben. Bellori betont die Kraft, den

Ausdruck, die Schönheit (*venustà*), die Farbe, die Wunderlichkeit, die Anmut sowie andere Merkmale, die dem einzelnen Künstler eigen waren. Aus den Texten Belloris soll man nicht nur die Vortrefflichkeit und Feinheit der Kunst verstehen, sondern auch den Geist und die verschiedenen Stile der Künstler wie auch die vielen Kenntnisse, die Bellori zu seinen Erläuterungen bringt.

"Né s'è contentato di riferir semplicemente, come gli altri, i quadri, e pitture da loro fatti, ma con modo nuovo li describe figura per figura, parte per parte, vi fà sopra riflessioni erudite, e ne spiega l'allegorie, e le favole: notando l'artificio usato nell'attioni delle figure, e nella distribuzione de' colori; e la forza, espressione, venustà, colorito, bizzaria, gratia, & altre proprietà e parti, in cui ciascuno prevale. Di modo che dalla lettura di esso si può apprendere non solo la squisitezza e finezza dell'arte, ma il genio e differente maniera degli artefice, oltre à moltissime eruditioni che ei porta nella spiegatione delle Pitture".

Belloris Werk enthält die Viten von zwölf Künstlern mit ihren gestochenen Porträts sowie kürzere Notizen über ihre Schüler. Um diejenigen zu befriedigen, die sich für die Kunst interessieren, die "*curiosi di queste professioni*", möchte der Rezensent zusammenfassen, was Bellori zu der *Fortuna*, zu den Studien und zu dem Stil des Einzelnen schreibt.

Wie Bellori beginnt der Rezensent mit Annibale Carracci, der von seinen Studien über Raffael und die römischen Antiken sowie über Michelangelo, einen Stil erworben hat, der von den Stilen der vorzüglichsten Meistern geprägt wurde. Mit der Sanftheit und Reinheit des Correggio vereinte er die Stärke und Harmonie der Farben Tizians und mit der Erfindungsgabe und Art zu komponieren des Raffaels, die Gemütsbewegungen und Anmut desselben Künstlers. Durch das Verbinden zwei seltener Dinge, der Natur und der Kunst in aller Vorzüglichkeit, erreichte Annibale einen Stil, in dem er mit wenigen Strichen den Geist und die Lebendigkeit der Figuren ausdrücken konnte.

"Dallo studio fatto poi in Roma sopra le cose di Raffaello, e dell'antico, ed anche di Michelangelo, acquistò una maniera che partecipava di tutti i migliori maestri, unendo a soavità e purità del Coreggio, con la forza, e harmonia de colori di Titiano, e l'inventione e modo di historiare di Raffaello con gli affetti, e gratia, del medesimo; e accoppiando insieme due cose rare la natura, e l'arte in somma eccellenza: il che fù suo stile, sicome di esprimer con poche linee lo spirito, e vivezza nelle figure."

Der Rezensent erzählt nach Bellori von der Jugend Annibales und von den Erfahrungen, die seinen Charakter und seine Kunst geprägt haben. Besonderer Aufmerksamkeit werden den Arbeiten Annibales im Camerino des Palazzo Farnese und in der Galleria Farnese geschenkt. Unter den vielen Werken von Annibale, die Bellori beschreibt, sind die des Camerino und der Galerie mit ihren moralischen Betrachtungen und Allegorien hervorragend: "*sono insigni il camerino, e la galleria del palazzo Farnese, pieni di belle moralità, e allegorie*". Die Bedeutung dieser Malereien wird vom Rezensent kurz zusammengefasst: im Camerino wollte Annibale die Bilder der *virtù* darstellen, in der Galerie hingegen den Krieg und Frieden zwischen himmlischer und irdischer Liebe nach der Unterscheidung Platons. In der Erfindung und in der Darstellung der Historien, schreibt er weiter, hat Annibale jeden Fleiß angewendet, so dass sein Werk auch ein Gedicht genannt werden kann. Der Rezensent erwähnt Annibales erstaunliche Erfindungen, seine zahlreichen und verschieden dargestellten Figuren, und die Ausdruckskraft der gewaltigen Bewegungen, Leidenschaften und liebevollen Emotionen die er zeigt:

"Pose ogni industria [Annibale] nel ritrovar, e ordinar le favole con gli episodij di questo nobile poema, che così può chiamarsi, per le stupende inventioni, moltitudini e varietà di figure, e per l'espressione di moti terribili, e passioni, e affetti amorosi."

Schließlich erwähnt der Rezensent Belloris einleitenden Diskurs, *"L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura"*, die Rede, die Bellori 1664 in der Accademia di San Luca gehalten hat. Dem Maler Carlo Maratti gewidmet, erläutert Bellori die Vorzüglichkeit und Schönheit der Künste wie auch die wahren Aufgaben der Künstler (*"in che consista l'eccellenza, e bellezza di dette arti, e il vero obbligo, e ufficio de' lor professori"*). Annibale starb mit 49 Jahren und, wie Raffael, hinterließ er Schüler (*"e lasciò, come Raffaello, una scuola di allievi"*). Diese nennt der Rezensent: Francesco Albani, Guido Reni, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Antonio Carracci, Antonio Maria Panico, Innocentio Tacconi und Sisto Baldocchi. Von manchen, schreibt er, hat Bellori einzelne Viten geschrieben, von anderen hat er verschiedene Notizen zusammengestellt.

Im folgenden werden in der Rezension weniger ausführliche Beobachtungen aus den anderen Viten angeboten. Der Autor folgt Belloris Reihenfolge jedoch nicht, sondern er behandelt die neun Maler zuerst – Agostino Carracci, Federico Barocci, Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Nicolas Poussin – dann die zwei Bildhauer, François Duquesnoy und Alessandro Algardi, und schließlich als einzigen Architekten Domenico Fontana. Wie er am Anfang erzählt, hat der Rezensent aus den Bellori-Viten das bedeutende hinsichtlich der *Fortuna*, der Studien und des Stils der Künstler zusammengefasst. Seine Texte sind jedoch nicht bloße Exzerpte, sondern der anonyme Verfasser kürzt und formuliert neu. Sein Stil jedoch bleibt jenem Belloris sehr verbunden, wie diese Passagen über Federico Barocci zeigen:

"Federico Barocci d'Urbino studiò geometria, architettura, e prospetiva, e sopra le cose di Titiano, e di Raffaello, e fece gran profitto nella eccellente maniera del Correggio che egli rassomigliò in parte, nella sfumatione e soavità del colore, nella idea e modo di concepire, ne' lineamenti puri e naturali, e nelle arie dolci de' putti, e delle donne, e nelle piegature de panni fatti con maniera facile e dolce."

Der Rezensent der Viten Belloris hat auch die 1678 im *Giornale de' letterati* veröffentlichte Besprechung der *Galeriae Farnesianae Icones*, der Stichserie von Pietro Aquila nach Annibales Malereien, mit Erläuterungen von Bellori, geschrieben.¹ In der Ausarbeitung der Besprechungen beider Werke, der *Vite de' pittori, scultori, et architetti* und der *Galeriae Farnesianae Icones*, ist die leitende Hand Belloris wahrzunehmen.

Heute ist der Name Belloris mit dem Thema der Kunstbeschreibungen eng verbunden. Es war allerdings der Rezensent der Künstlerviten im *Giornale de' letterati* der erste, der die Aufmerksamkeit auf Belloris neue Art, Kunstwerke „*figura per figura, parte per parte*“ zu beschreiben, gelenkt hat. Belloris Methode hat in den letzten Jahren großes Interesse erweckt, und viele Kunsthistoriker haben nach einer Erklärung gesucht. Eugenio Battisti (1968) z.B. stellte die Ähnlichkeiten zwischen Belloris Methoden, Kunstwerke zu beschreiben, und den Arbeitsweisen der Archäologen fest. Abgesehen von irgendwelchen literarischen Vorbildern, von denen Bellori geschöpft haben mag, wird ein Teil der Erklärung sicherlich in seinen Bemühungen liegen, Gegenstände aus dem eigenen Interessengebiet in einem detaillierten,

¹ Siehe *Giornale de' letterati*, 30. Juni, 1678 (*Fontes*, Bellori 8): *"A queste stampe s'aggiunse la spositione fatta dal Signor Gio. Pietro Bellori dell'argomento, allegoria, e moralità delle favole, le quali, come accennai nel 6 Giornale del 1673 riferende le Vite de' Pittori da lui descritte, pretende essere tutte ordinate alle quattro Imagini degli Amori dipinti ne' quattro angoli del Fregio"*.

visuellen Inventar zu beschreiben und ein Vokabular zu entwickeln, das dieser Aufgabe angemessen war. Sein Ansatz spiegelt seine nahe Beobachtung empirischer Phänomene wider und entspricht der erhöhten empirischen Tendenz seines Jahrhunderts, in der ein wissenschaftlicher Empirismus mit einem neuen quasi wissenschaftlichen – im Fall von Bellori – visuellen Empirismus parallel lief.

Dieser Ansatz scheint vielleicht eine Gegenseite zu dem Idealismus und Rationalismus, mit dem Bellori oft identifiziert wird, zu sein. Doch wenn seine Personifikation von IDEA, die in den Himmel aufblickt, um ideale Vorbilder zu finden, wendet sich seine Darstellung von PRAXIS zur Erde hin und versucht dort die Realität zu vermessen und quantifizieren (Fig. 2 and 3). Es soll nicht vergessen werden, dass Bellori eine Ausbildung als Maler genossen hat und sicherlich konnte er zeichnen. Er zählte unter seinen Freunden viele Künstler und war sein Leben lang ein tätiger Mitglied der *Accademia di San Luca*. So verstand er gut wie ein Gemälde entsteht und wirkt, nicht nur in einer theoretischen, kunstkritischen Weise, sondern auch in der Praxis. Dem „*modo nuovo*“, der vom Rezensenten besprochen wird, gebührt grosse Aufmerksamkeit; er findet seinen Ursprung in den konkreten Versuchen seines ersten Praktikers, Bilder in Worten genau zu beschreiben. Wie Bättschmann betont, führten diese Beschreibungen zur Deutung von Bildern, einem Aspekt der Beschreibungskunst von Bellori, das dem anonymen Rezensenten auch nicht entgangen war: *“vi fà sopra riflessioni erudite, e ne spiega l'allegorie, e le favole”*.

INTRODUCTION TO *FONTES 17*

Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni scritte da Gio: Pietro Bellori, Parte prima.
In 4. Roma per li succesori al Mascardi, 1672

In the year following its publication in 1673, Bellori's *Vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* was accorded a very unusual and significant coverage in the *Giornale de' letterati*. Neither the edition of Francesco Nazari nor that of Giovanni Ciampini contains a lengthier review than this one dedicated to Bellori's *Lives*, which extends over some thirteen pages (pp. 77-89). The anonymous reviewer writes of the periods and vicissitudes of the arts of painting, sculpture and architecture. These were in some centuries cultivated to the height of perfection, and in others abandoned and lost, so that not only was there no one who practiced the arts but even the names of the earlier artists were no longer known. It was Cicero's opinion, the reviewer writes, that the advancement of the arts to a summit of excellence and honour always depended upon the esteem for the "*buone discipline*", and "*poco conto fosse cagione che elle fiorissero, ò mancassero*". He cites Cicero: "*An censemus si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset, quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polycletos et Pharrasios fuisse? Honos alit artes; omnesque incenduntur ad studia gloria; iacentque ea semper quae apud quosque improbantur*": "Or do we suppose that if Fabius Pictor, a man of noble family, had managed to win fame for his painting, we too should not have had many a Polyclitus and Parrhasius? Public esteem is the nurse of the arts, and all men are fired to application by fame, while those pursuits which meet with general disapproval, always lie neglected.") (Cic. Tusc. Disp. 1.2, ed. Loeb). Those writers who, with their pen celebrate illustrious men, make up in part for the honour due them, for these writers transmit to posterity the knowledge of the greatness of the artists' works and their *virtù*. ("*Suppliscono però in parte all'honore che si dee agli huomini illustri, quegli autori, che li celebrano con la penna consegnando alla memoria de' posteri la grandezza dell'opere, e virtù loro; come diversi hanno fatto de' professori eccellenti nell'arti sopraccennate*".) Among the Greeks Philostratus writes about the painter Aristodemus of Caria, who made a collection of all those who were notable in painting, and of the cities and the kings who favoured them ("*facesse una raccolta di tutti quelli che erano stati insigni nella pittura, e delle città, e de' Rè che l'havevano favorita*"). The reviewer takes note of the modern biographies of the artists, first the *Vite* of Giorgio Vasari, who treated the artists from Cimabue in 1240 until those of his own time, 1567. He then mentions the work of Raffaello Borghini, that is, his *Riposo* of 1584, and the *Vite* of Giovanni Baglione, who wrote of the lives of the painters, sculptors, and architects active in Rome under five pontificates, from 1572 until 1642. He mentions further Cavalier Ridolfi, who, in 1648, published two volumes dedicated solely to the painters of Venice and the Veneto.

Bellori has, the reviewer writes, undertaken a similar task beginning with the restoration of painting by Annibale Carracci, but with the great difference that Bellori does not write about all artists impartially, but rather he singles out those principal artists who had died in his own century and who might serve as an example and norm for others whose gifts would lead them to similar studies: "*egli non vuole scriver di tutti indifferentemente: ma ne hà scelti alcuni principali morti in questo secolo, i quali possono servir d'esempio, e norma à chi vien portato dal genio a simili studij*". Nor does Bellori simply list the pictures and paintings of these artists, as did many of his predecessors, but he describes their works in a new manner, figure by figure, part by part. He provided learned reflections on their works, explaining the allegories and the stories, noting the artefice displayed in the actions of the figures, the distribution of the colors, the strength, expression, beauty (*venustà*), color, eccentricity

(*bizzaria*), grace, and other characteristics and parts of the works. Thus from reading Bellori's texts one understands not only the excellence and subtlety of art but also the genius and different styles of the artists, as well as the vast knowledge that the author brought to bear upon his interpretation of the paintings.

"Né s'è contentato di riferir semplicemente, come gli altri, i quadri, e pitture da loro fatti, ma con modo nuovo li descrive figura per figura, parte per parte, vi fà sopra riflessioni erudite, e ne spiega l'allegorie, e le favole: notando l'artificio usato nell'attioni delle figure, e nella distribuzione de' colori; e la forza, espressione, venustà, colorito, bizzaria, gratia, & altre proprietà e parti, in cui ciascuno prevale. Di modo che dalla lettura di esso si può apprendere non solo la squisitezza e finezza dell'arte, ma il genio e differente maniera degli artefice, oltre à moltissime eruditioni che ei porta nella spiegatione delle Pitture".

Bellori's *Vite* contains the lives of twelve artists, preceded with portrait engravings, and followed by brief notices for their disciples. To satisfy those interested in the arts ("*curiosi di queste professioni*"), the reviewer summarizes extensively, drawing from Bellori's *vite*, the fortune, study, and manner of each ("*fortune, studio, e maniera di ciascheduno*"). As does Bellori, he begins with Annibale Carracci, who, from his study of Raphael and the antique in Rome, as well as of Michelangelo, acquired a style which reflected the styles of all of the best masters. He united the gentle grace and purity of Correggio with the force and harmony of the *colore* of Titian, and he joined the invention and narrative composition of Raphael with the *affetti* and grace of that artist. Thus bringing together the rarest things, nature and art in its highest excellence, Annibale achieved a style, in which he was able to express with only a few lines the spirit and liveliness of the figures.

"Dallo studio fatto poi in Roma sopra le cose di Raffaello, e dell'antico, ed anche di Michelangelo, acquistò una maniera che partecipava di tutti i migliori maestri, unendo a soavità e purità del Coreggio, con la forza, e harmonia de colori di Titiano, e l'inventione e modo di historiare di Raffaello con gli affetti, e gratia, del medesimo; e accoppiando insieme due cose rare la natura, e l'arte in somma eccellenza: il che fù suo stile, sicome di esprimere con poche linee lo spirito, e vivezza nelle figure."

Following Bellori, the reviewer describes Annibale's youth and the experiences that formed his character and art. Special attention is given to Annibale's depiction of the *Camerino* and the *Galleria Farnese*, full of moral lessons and allegories: "*sono insigni il camerino, e la galleria del palazzo Farnese, pieni di belle moralità, e allegorie*". The significance of these paintings is succinctly explained by the reviewer according to Bellori's interpretation. In the *Camerino* Annibale wished to represent the images of *Virtù*, in the *Gallery* the representation of war and peace between heavenly and the earthly love, according to a distinction made by Plato. Annibale, the reviewer concludes, had applied every effort in the invention and arrangement of the fables to accord with the episodes of the noble poem, so that his work may be called a poem for the stupendous inventions, multitudes and varieties of figures, and for the expression of powerful movements, passions, and amorous emotions.

"Pose ogni industria [Annibale] nel ritrovar, e ordinar le favole con gli episodij di questo nobile poema, che così può chiamarsi, per le stupende inventioni, moltitudini e varietà di figure, e per l'espressione di moti terribili, e passioni, e affetti amorosi."

At the end of the review, attention is drawn to Bellori's introductory discourse, "*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*",

his speech to the Accademia di San Luca, held in 1664 and dedicated to Carlo Maratti, in which Bellori brought together the elements of which excellence and beauty in the arts consisted and defined the true duties of its practitioners ("*si raccoglie in che consista l'eccellenza, e bellezza di dette arti, e il vero obbligo, e ufficio de' lor professori*"). Annibale died at the age of forty six and he, like Raphael, left a number of disciples. The reviewer names, following Bellori, Francesco Albani, Guido Reni, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Antonio Carracci, Antonio Maria Panico, Innocentio Tacconi und Sisto Baldolocchi. For some of these painters Bellori wrote a separate life, for others he provided many notices.

In discussing the various artists the reviewer does not follow the same order as found in Bellori's *Vite*. Rather he treats the lives of the painters first — Agostino Carracci, Federico Barocci, Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Nicolas Poussin – turning then to the sculptors François Duquesnoy and Alessandro Algardi, and finally to the sole architect Domenico Fontana. As he says at the outset he has extracted from Bellori's life what was significant regarding the artist's fortune, study, and manner ("*hò procurato di raccogliere insieme ciò che l'Autore dice quà e là, delle fortune, studio, e maniera di ciascheduno*"). The reviewer does not however excerpt passages literally from Bellori's text, but instead he summarizes and reformulates what Bellori had written. Most notably, all of this is written in Bellori's own distinctive style. A brief citation from his discussion of the *vita* of Federico Barocci testifies to this.

"Federico Barocci d'Urbino studiò geometria, architettura, e prospetiva, e sopra le cose di Titiano, e di Raffaello, e fece gran profitto nella eccellente maniera del Correggio che egli rassomigliò in parte, nella sfumatione e soavità del colore, nella idea e modo di concepire, ne' lineamenti puri e naturali, e nelle arie dolci de' putti, e delle donne, e nelle piegature de panni fatti con maniera facile e dolce."

The anonymous reviewer of Bellori's *Vite* was also the reviewer of the *Galeriae Farnesianae Icones*, the album of engravings by Pietro Aquila after Annibale's painted decorations in Palazzo Farnese, with elucidations of the images by Giovan Pietro Bellori.² In the elaboration of the reviews of the *Vite de' pittori, scultori, et architetti* and the *Galeriae Farnesianae Icones*, the guiding hand of Bellori is perceptible.

Today Bellori's name is closely identified with descriptions of works of art, but the reviewer of the *Giornale de' letterati* was the first writer to draw attention to Bellori's new method of description, "figure by figure, part by part" ("*con modo nuovo li [*i quadri, e pitture*] describe figura per figura, parte per parte*"), and it is this method that has attracted much interest in recent years. Various explanations of its origins have been sought, and Eugenio Battisti (1968) noted the similarity of Bellori's procedures to archaeological description. Quite beyond any literary models which Bellori may have availed himself of, part of the explanation of his new method must lie in Bellori's own attempts to describe the objects of his interest in a detailed visual inventory and to find or forge methods and vocabulary adequate to the task. Bellori's approach reflects his own closer attention to the empirical phenomena he confronted, and this was in alignment with the heightened empirical

The numbering of the footnote follows continuously from the German Introduction.

² See *Giornale de' letterati*, 30. Juni, 1678 (*Fontes*, Bellori 8): "A queste stampe s'aggiunse la spositione fatta dal Signor Gio. Pietro Bellori dell'argomento, allegoria, e moralità delle favole, le quali, come accennai nel 6 Giornale del 1673 riferende le *Vite de' Pittori* da lui descritte, pretende essere tutte ordinate alle quattro Imagini degli Amori dipinti ne' quattro angoli del Fregio".

tendency of his century, in which an emerging scientific empiricism was paralleled, in the case of Bellori, by a new quasi-scientific visual empiricism. This appears as the reverse side of the idealism and rationalism with which Bellori is often identified. But if his personification the IDEA paints, looking in the heavenly beyond to ideal types, his PRAXIS, turns toward the earth, attempting to measure and quantify reality (figs. 2 and 3). It should not be forgotten that Bellori trained as a painter; certainly he could draw. He counted many artists as his friends, and he was an active life-long member of the *Accademia di San Luca*. Thus he understood how a painting worked, not only in a theoretical/art-critical way, but in practice as well. It may be well to give due weight to the reviewer's "*modo nuovo*", and to credit its invention to its first practitioner and to see its origins in his own concrete attempts to describe pictures in words. Bellori's descriptions led, as Bäschmann has stressed, to interpretation, and this aspect of Bellori's descriptions also did not escape the reviewer's notice: "*vi fà sopra riflessioni erudite, e ne spiega l'allegorie, e le favole*".

DER TEXT

VI.

GIORNALE DE' LETTERATI

Li 23. Giugno 1673.

VI. *Giornale de' Letterati*. Li 23. Giugno 1673.

Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni scritte da Gio: Pietro Bellori, Parte Prima.
In 4. Roma per li succesori al Mascardi.

[77] L'arti della pittura, scultura, e architettura hanno, come le scienze, havuti diversi periodi e vicende, in alcuni secoli, essendo state assai coltivate, e nel colmo di loro perfettione, e in altri così abbandonate e perdute, che non solo non v'era chi le professasse, mà quasi non si sapevano i nomi di quelli che prima l'haveano professate. E fù parere di Cicerone, che dalla stima che in alcuno luogo si faceva delle buone discipline, dipendesse l'avanzamento loro à grado di maggior eccellenza, e l'honore, e poco conto fosse cagione che elle fiorissero, ò mancassero: "*An censemus*", diceva egli, "*si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset, quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polycletos et Pharrasios fuisse? Honos alit artes; omnesque incenduntur ad studia gloria; iacentque ea semper quae apud quosque improbantur*". Suppliscono però in parte all'honore che si dee agli huomini illustri, quegli autori, che li celebrano con la penna consegnando alla [78] de' posterì la grandezza dell'opere, e virtù loro; come diversi hanno fatto de' professori eccellenti nell'arti sopraccennate. Trà greci antichi si legge il Filostrato, che Aristodemo di Caria facesse una raccolta di tutti quelli che erano stati insigni nella pittura, e delle città, e de' Rè che l'havevano favorita. Nel secolo passato Giorgio Vasari stampò le vite de' Pittori che furono in Italia, particolarmente in Toscana, da Giovanni Cimabue che nacque l'anno 1240. fino al suo tempo 1567. spatio di 400 e più anni. E poco dopo nel 1584. uscì alla luce l'opera di Rafaele Borghini, che introduce trè à discorrere, uno de' pittori e scultori antichi fino à Pierin del Vaga che morì nel 1547; e'l terzo degli altri fino al tempo in cui l'autore scriveva. A questi è succeduto Gio: Baglioni che hà fatte le vite de' pittori, scultori, e architetti, che fono stati in

Roma nello spatio di cinque pontificati, dal 1572. fino al 1642.: e'l Cavalier Ridolfi nel 1648. publicò due volumi de' soli pittori di Venetia, e stato Veneto.

Hora il Sig. Gio. Pietro Bellori hà intrapresa una simil fatica, cominciando dalla restauratione della pittura fatta da Annibal Caracci: con questa differenza però, ch'egli non vuole scriver di tutti indifferentemente: ma ne hà scelti alcuni principali morti in questo secolo, i quali posson servir d'esempio, e norma à chi vien portato dal genio a simili studij. Né s'è contentato di riferir semplicemente, come gli altri, i quadri, e pitture da loro fatti, ma con modo nuovo li describe figura per figura, parte per parte, vi fa sopra riflessioni erudite, e ne spiega l'allegorie, e le favole: notando l'artificio usato nell'attioni delle figure, e nella distribuzione de' colori; e la forza, espressione, venustà, colorito, bizzaria, gratia, & altre proprietà e parti, in cui ciascuno prevale. Di modo che dalla lettura di esso si può apprender non solo la squisitezza e finezza dell'arte, ma il genio e differente maniera degli artefici, oltre à moltissime eruditioni che ei porta [79] nella spiegatione delle pitture, Il Baglioni, che hà scritte le vite d'alcuni di questi medesimi, è molto compendioso, e non fa altro che accennar le sole opere fatte in Roma, con alcuni pochi particolari della lor vita.

Questa prima parte contiene le vite di dodeci artefici, con i loro ritratti naturali di bellissimo intaglio, e con alcune brevi memorie de' loro discepoli. Io per sodisfar a curiosi di queste professioni, hò procurato di raccoglièr insieme ciò che l'Autore dice quà e là, delle fortune, studio, e maniera di ciascheduno.

Annibale Caracci, havendo havuti i primi principij da Ludovico suo cugino, che fù allievo di Camillo Procaccini; andò per la Lombardia a studiar sopra le pitture del Coreggio, cercando di far sue proprie le migliori parti di un tanto maestro, come gli riuscì nella dispositione, e moti delle figure, e nel contornale, e colorirle con quella dolcezza. In Venetia conversò con Paolo Veronese, Tintoretto, e Bassano, in casa del quale restò ingannato distendendo la mano per pigliar un libro che era dipinto, come egli stesso si confessa in alcune note sopra il Vasari. Dallo studio fatto poi in Roma sopra le cose di Rafaello, e dell'antico, ed anche di Michelangelo, acquistò una maniera che partecipava di tutti i migliori maestri, unendo la soavità e purità del Coreggio, con la forza, e harmonia de colori di Titiano, e l'inventione e modo di historiare di Rafaello con gli affetti, e gratia, del medesimo; e accoppiando insieme due cose rare la natura, e l'arte in somma eccellenza: il che fù suo stile, sicome di esprimer con poche linee lo spirito, e vivezza nelle figure. Fin da giovanetto, essendo stato spogliato suo padre da certi villani, seppe così al vivo delinear il volto, e portamento de medesimi, che riconosciuti da tutti fù facile di ricuperar ogni cosa. Un'altra volta, havendo veduto Agostino suo fratello con certi cavalieri, in un pezzo di carta figurò subito il proprio padre con gli occhiali, che infilava l'ago, e la madre con le forbici, e ne [80] mandò il disegno al fratello per raccordargli che egli era figliuolo di un sarto. Riuscì osservantissimo de moti, e affetti naturali, e non v'è chi avanzi il suo colorito; se bene voglion alcuni, che in Roma disegnasse meglio, e colorisse meglio in Bologna. Era così grande la forza della sua fantasia, che non solo caricava i ritratti con alterar le proportioni del volto, mà con le sembianze d'animali, ed anche di cose inanimate, trasformando alle volte una donna, ancorche bella, in una pentola, ò altro ordegno. Usava i disegni finiti, i cartoni, e alcune volte i quadri a oglio. Fù arguto, e faceto tanto ne disegni che ne motti, e senza superbia e ambitione. Un pittore goffo havendogli mostrata una gran tela da imbiancarla, e poi dipingerla, meglio, disse, faresti à prima dipingerla e poi imbiancarla. Il Cavaliere Giuseppe d'Arpino, perche havea biasimato un suo quadro lo sfidò con la spada, ed egli prese il pennello. Il Cardinale Scipion Borghese andò per veder Annibale in casa sua, e fatta l'imbasciata, quando fù vicino per entrare, egli uscì per la porticella.

Trà le molte opere che l'autore descrive di un tanto pittore, sono insigni il camerino, e la galleria del palazzo Farnese, pieni di belle moralità, e allegorie. Nell'uno egli volle rappresentar l'imagini della virtù, e nell'altra la guerra e la pace trà l'amor celeste, e il volgare, secondo la distintione di Platone; dipingendo da un lato il primo che lotta col secondo, e lo tira per li capegli, e dall'altro l'amor divino che toglie la face all'impuro per estinguerla. Pose ogni industria nel ritrovar, e ordinar le favole con gli episodij di questo nobilissimo poema, che così può chiamarsi, per le stupende inventioni, moltitudine e varietà di figure, e per l'espressione di moti terribili, e passioni, e affetti amorosi.

Mà s'ebbe favorevole la natura, e l'arte, sperimentò altrettanto e più scarsa e ingrata la fortuna. Imperoche entrò a servir il Card. Odoardo Farnese con dieci scudi al mese, e la parte di pane, e vino per sé e due giovani. [81] Havendo faticato otto anni nella galieria non ebbe altro che 500. scudi d'oro: del che s'aggravò tanto che non voleva più dipingere. Del quadro della Resurrettione, che stà nella cappella di casa Angelelli in Bologna, ne' libri di un mercante à cui lo fece, si leggeva la partita e pagamento fatto di alquanto grano e vino, e pochi danari. Morì nel 1609. di 49. anni, e lasciò, come Rafaello, una scuola di allievi, che furono Francesco Albani, Guido Reni, Domenico Zampieri, Gio. Lanfranco, Antonio Caracci, Antonio Maria Panico, Innocentio Tacconi, e Sisto Baldolocchi, di alcuni, de quali questo autore fa le vite separate, e degli altri mette diverse notitie.

Agostino Caracci attese alla filosofia, rettorica, poesia, musica, e scienze matematiche, e da sè solo arrivò à intender la lingua latina. Riuscì nel disegno, nel colore, e nell'intaglio gloriosissimo: e fù promotore di aprire in Bologna l'academia del Disegno che s'chiamò de Caracci, dove si imparava a disegnare, s'insegnava la simetria, anatomia, e l'architettura, e discorrevasi delle historie, delle favole, e inventioni, e del modo di ben esporle, e colorirle. Andò à servir il Duca di Parma, e l'opera di lui più riguardevole è la comunione di San Girolamo, che stà nella foresteria di San Michele in Bologna, e per l'eccellenza dell'inventione, e per gli affetti, e disposizione de colori temprati harmonicamente in ogni corpo e col rispetto dell'una all'altra figura. Morì di 43. anni nel 1602. Nel fine della vita si mette la nota di tutte le stampe e intagli di esso, e la descrizione del funerale fattogli dagli Academici.

Federico Barocci d'Urbino studiò geometria, architettura, e prospetiva, e sopra le cose di Titiano, e di Rafaello, e fece gran profitto nella eccellente maniera del Correggio che egli rassomigliò in parte, nella sfumatione e soavità del colore, nella idea e modo di concepire, ne' lineamenti puri e naturali, e nelle arie dolci de' putti, e delle donne, e nelle piegature de panni fatti con [82] maniera facile, e dolce. L'imitò nella distributione, e harmonia de colori, mà gli restò à dietro nelle tinte che nel Correggio furono più naturali, poiche egli alle volte le alterava alquanto co' cinabri e e azzurri ne contorni, ò sfumando troppo i colori. Fù nel colorire prestissimo unendo spesso col dito grosso invece di pennello. Ebbe un genio particolare à dipinger imagini sacre, e non fece, nè disegnò mai cose meno che honeste, essendo più atto al dilicato, e al divoto, che ad attioni risolute con fierezza, qual era altresì il genio dell'istesso Correggio. Inserì alcune volte ne quadri suoi diverse piacevolezze, come in quello del martirio di San Vitale in Ravenna vi è una gazza col becco aperto e dibattendo le ale, e una fanciulla che le porge una cerasa. Nel disegnar di chiaro-oscuro usava uno stecco di legno abbronzato, e si valeva de pastelli, ne quali riuscì unico sfumandoli con pochi tratti. Prima di formar lo schizzo di ciò che voleva rappresentare, poneva al modello i suoi giovini, li faceva gestire secondo la sua imaginatione, richiedendo loro se in tal positura sentivano violenza, e se col volgersi più ò meno trovavano requie migliore. Quindi è, che ne' moti di lui non si vede affettazione, mà una proprietà facile, naturale, e gratiosa. Dopo formava i modelli di cera due e trè se occorreva, indi un cartoncino à olio ò à guazzo, e finalmente il cartone

grande, quanto l'opera di carbone, gesso, o pastelli sulla carta, e calcandolo sull'imprimitura segnava i contorni con lo stile. Sopra il Perdono d'Assisi, che è una dell'opere sue più insigni, consumò sette anni, e non hebbe altro che 100. scudi. Morì di 48. anni nel 1612. senza haver mai adoprati occhiali. Francesco Vanni, che dipinse Simon Mago in S. Pietro seguì la maniera di lui.

Michel-Angelo Mericci, detto Caravaggio dalla sua patria, da giovinetto fù muratore, e poi si applicò alla pittura, e tanto si compiacque del colorito di Giorgione, che se lo prese per guida; e in fatti, le sue [83] prime opere sono dolci, schiette, e senza quell'ombre, che egli usò dappoi. In lui non era inventione, decoro, nè disegno, nè scienza della pittura, ma sprezzando ogni precetto riputava sommo artificio non esser obbligato all'arte. Tutto si diede all'imitatione della sola natura in modo ch'essendogli mostrate le statue più famose di Fidia, e di Glicone, non rispose altro, se non che distese la mano verso una moltitudine d'huomini, accennando che la natura à sufficienza l'havea provveduto di maestri. Aspirava all'unica lode del colore, cioè che la carnagione, la pelle, il sangue, e la superficie paressero naturali, e vere: e al principio l'hebbe lombardo ottimo, e poi tirato dal proprio temperamento torbido, trascorse nell'altro non come prima dolce, e con poche tinte, ma tutto risentito, di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo à corpi: e non si trova che usasse mai cinabri, nè azzurri nelle sue figure, nè aria turchina nelle storie, ma il campo e fondo nero, restringendo in poche tinte la forza del lume. Tanto s'avanzò in questo suo modo che non faceva mai uscir all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di comporle dentro l'aria bruna d'una camera chiusa, pigliando il suo lume alto e perpendicolare sopra la parte principale di esse, e lasciando il resto nell'ombra. Lavorò con tanta fierezza, che alle volte lasciò in mezze tinte l'imprimitura della tela, come nella decollatione di S. Giovanni che fece in Malta, e per le quale hebbe la croce di Cavaliere. Nondimeno giovò alla pittura, essendo venuto in un tempo, nel qual non era molto in uso il naturale, facendosi le figure *di pratica, e di maniera*. Fù assai negligente, e per molti anni mangiò sopra la tela d'un ritratto mattina, e sera. Morì nell'età di 40. l'anno 1609. Naturalisti e imitatori del suo dipingere furono Bartolomeo Manfredi, Carlo Saracino, Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, Valentino di Briè e Gherardo Honsthorst.

Pietro Paolo Rubens, essendo andato in [84] Venetia, e applicatosi tutto allo studio di Titiano, e di Paolo Veronese, ne riportò in Fiandra il buon colorito Venetiano; e arrivò ad una franchezza di pennello meravigliosa, e ad una maniera, che non può esser più naturale, nè più facile. Colorì dal naturale, e seguì le massime de' pittori veneti nella distributione de' colori, nell'opposizione de' lumi, e dell'ombre, e ne' riflessi, e sbattimenti, rinforzando il lume con la contrarietà de' corpi ombrosi. E si mantenne così unito, e risoluto, che le sue figure sembrano fatte in un corso di pennello, come si può vedere nella Galleria di Lucemburgo in Parigi, che l'opera sua migliore. Era capace d'inventioni, efficace nell'attione, moti, e affetti, e non semplice pratico, mà erudito, poiche in un libro fece diverse annotationi di ottica, simmetria, proporzioni, anatomia, e architettura, con la ricerca de' principali affetti, e attioni prese dalle descrizioni de' poeti con le dimostrazioni de' pittori. Quel che gli si può opporre, si è d'haver mancato alle belle forme naturali per mancanza del buon disegno. Accomodò le sue figure ad un'idea di volti, e barbe simili, e più tosto volgari, e le vesti all'uso moderno, e per lo più con semplice panno: e benche stimasse sommamente Rafaello, e l'antico, non imitò nè l'uno, nè l'altro. Il Rè d'Inghilterra lo fece suo Cavaliere, e quello di Spagna lo creò Gentilhuomo della camera, e chiave d'oro. Morì di 63. anni nel 1640. E trà suoi scolari fù celebre.

Antonio Van-Dick, il quale nella Città di Venetia apprese, come lui, il colorito di Titiano, e di Paolo Veronese. Non fù capace d'inventione, nè hebbe facilità nell'opere grandi, e copiose, essendo l'harmonia de' suoi colori più tosto propria d'una camera. Ne' ritratti conseguì la

maggior lode dopo Titiano, recando alle teste, oltre alla naturalezza, una certa nobiltà, e gratia. Si serviva de' riflessi, e sbattimenti, e dove poneva i lumi, usciva fuori à tempo con gratia, e forza: seguendo nel colorire le medesime massime, e regole del suo maestro, se [85] non ch'egli riuscì più delicato nelle carnagioni, e s'accostò più alle tinte di Titiano. Ciò che in lui si può dire straordinario rispetto agli altri pittori, si è la gran fortuna, e guadagno che fece. In Londra si trattava più da precipe, che da pittore, mantenendo carrozze, servi, e musicci, e dando da pranzo à quelli di cui faceva ritratti: talmente che spendeva da 30. scudi il giorno. Il Rè d'Inghilterra volendo fare certe tappezzerie, arrivò à dimandargli 300. m. scudi de' cartoni, e pitture, che doveano servir per esse. Morì di 42. anni nel 1641.

Domenico Zampieri, detto comunemente Domenichino. Ciò in che prevalse questo famoso pittore, fù l'efficacia d'esprimer gli affetti, e passioni delle figure: e pare che se altri vanta la facilità, la gratia, il colore, e simili doni, à lui sia toccata la gloria di delinear gli animi, e colorire lo spirito. Prima di cominciar alcuna opera, la meditava per molto tempo, e soleva dire, che bisogna non solo contemplar, e riconoscer gli affetti, mà sentirli in se stesso, e far e patir le medesime cose, che si rappresentano: Ond'è, ch'egli dipingendo, alle volte ragionava, s'adirava, ò doleva: e lavorando nella flagellazione di S. Andrea, che stà nell'Oratorio di S. Gregorio sul Monte Celio, fù trovato da Annibale Caracci in atto minacciante, mentre dipingeva quel soldato, che minaccia al santo. Fù ingegnoso nell'inventioni, e ne' concetti, nel rincontro delle passioni, e costumi, molto considerato nell'eseguire (e però chiamando l'opere sue tirate al giogo) assai erudito, e'l primo à spiegar ne' tempij gli evangelisti, e le virtù con simboli, e moralità di concetti, Il genio lo portava ad attioni historiche, e superò tutti nel concepirle, sicome nel buon disegno, e nella teorica della pittura. Hebbe costume di disegnar qualsivoglia vivezza, ò atto che à caso in alcuno osservava, ritenendo le forme degli affetti, che si veggono per momenti, e che in altro modo non si posson ritrar dal naturale. Fù anche architetto dottissimo, e datosi ad investigare la [86] musica antica cromatica, ed enarmonica, fece fabricar un cembalo enarmonico per esperimentar nuove consonanze. Trà l'opere sue sono riguardevoli in Roma la tribuna di S. Andrea della Valle, la Cappella di S. Cecilia in S. Luigi de'Francesi, e la comunione di S. Girolamo della Carità, nella qual pittura s'ammira il concorso di tutte le perfettioni della pittura. Di lui si trovan pochi quadri privati à olio, havendo consumato il pennello sopra la calce, e à fresco. Dopo molte disgratie, e persecutioni patite, morì in Napoli nel 1641, lasciando de' suoi scolari Andrea Camassei da Bevagna, e Antonio Barbalunga Messinese.

Gio. Lanfranco Parmegiano. Non v'è stato alcuno al tempo suo, che conducesse l'opere grandi con maggior facilità, e franchezza. La sua maniera ritiene i principij dell'educatione, e scuola de' Caracci, mà prevale nell'idea, e disposition del Correggio (de' cui modi s'invaghì molto, e disegnò, e colorì l'opere) non però nel modo così finito, e sfumato, mà risoluto, e di pratica. Ruscì nel colorire in grande, e nelle cuppole, e distanze, e com'egli diceva, l'aria dipingeva per lui. Disegnava dal naturale con pochi segni di carbone, ò gesso, concepiva facilmente, e subito ne formava il suo pensiero in uno schizzo al più con acquarella. Fù unico nel panneggiare con poche piegature, semplici, e senza asprezza, ò affettazione: mà portato dalla furia del suo pennello, non si fermò nella correttione del disegno, nè nell'espressione degli affetti. Nella cuppola di S. Andrea della Valle, che è maravigliosa, usò l'artificio d'accrescer forza, e rilievo con lo straordinario concerto de' colori così ben temprati trà di loro, che alcuni la chiamarono una musica piena, quando tutti i tuoni contrarij formano l'armonia. Morì in età di 66. anni nel 1647. E nella scuola di lui s'approfittò Francesco Perier.

Nicolò Pussino, havendo da giovine studiato in Parigi sopra le stampe più rare di Rafaello, e Giulio Romano, apprese le forme, l'inventioni, i moti, e [87] altre parti mirabili di questi maestri, e parve allevato nella scuola di Rafaello: e la sua maniera partecipò anche molto

dell'antico, e fù eccellente nell'inventioni, e modo d'historiare, e nell'espressione, e costume. Alcuni voglion ch'egli facesse in piccolo i migliori suoi componimenti, di due, ò trè palmi, e perciò s'astenesse dall'opere grandi, e à fresco. Altri però pretendono, che ciò fosse per un certo abito, e consuetudine, e non per mancanza d'abilità. Verso la fine patì certo tremore: onde è, che alcuni de' suoi disegni non hanno i tratti molto sicuri. Fù amico del cavalier Marino, e fece i disegni di molte delle sue poesie dell'Adone, che il Sig. Cardinal de' Massimi conserva nella sua libreria con altri quadri di sua mano. Disegnò ancora le figure, che sono nel trattato della pittura di Lionardo da Vinci stampato in Parigi nel 1651. Attese alla Geometria, Prospettiva, e Anatomia.

Prima di dipingere componeva l'historya, ò favola di rilievo in modelletti di cera per osservar gli effetti naturali del lume, e dell'ombra; e poi ne faceva de'grandi, e li vestiva per vedere le piegature de'panni sull'ignudo. Nel *Gastigo de' Filistei*, ò morbo della Città d'Azoto c'ora è appresso il Rè Christianissimo, seguì l'inventione del morbo di Rafaello intagliato da Marc'Antonio; e dal primo compratore non hebbe che 60. scudi, e ultimamente si pagò mille scudi. Morì nel 1665. in età di 71. anno. Nel fine della sua vita si pongono le misure di faccia, e di profilo, della statua d'Antinoo, che stà à Belvedere: e alcune osservationi del medesimo Pussino sopra la pittura.

Francesco de Quesnoy, detto il Fiamingo, scultore, cominciò à modellar, e lavorar in avorio, e marmo. Per lo studio fatto sopra Titiano, e sopra il naturale concepì una bella idea de' putti, che l'hanno reso celebre nella scoltura. Ruscì mirabilmente nelle statue grandi: e ne fà fede quella di Santa Susanna che è nella Chiesa della Madonna di Loreto, e l'altra di S. Andrea posta in uno de' nicchioni sotto la cuppola di S. Pietro, dove [88] si vede lo stile più bello degli antichi, de'quali fù sommamente studioso. Puliva, e finiva bene le sue opere; e lavorando non voleva esser veduto. Difficilmente inventava da se, e ne' putti teneri usò atti di forza non proprij di quell'età. Morì à Livorno nel 1643. d'anni 49.

Alessandro Algardi, scultore, e architetto, s'approfitò nella Scuola di Ludovico Caracci, e poi nelle pitture di Giulio Romano, che sono à Mantova nel Palazzo del Te. Essendo venuto in Roma s'applicò nel principio à restaurare statue antiche, e di suo hà lasciata *La Fuga d'Attila* posta in S. Pietro, che è l'unica historya trà le sculture moderne. Gran facilità hebbe ne' modi risolti di trattar il marmo fin negli oscuri, e fondi, per così dire, impenetrabili dagli scarpelli usativi lunghi sin quattro, e cinque palmi. Grande fù l'industria, e studio suo negl'ignudi, e panneggiamenti, e nella disposizione dell'inventione accomodata all'espressione e vivezza di bellissimi moti, e attitudini. Nell'operare fù facile, copioso, intelligente più d'ogni altro dell'età sua, e il più capace d'opere, e lavori grandi. Alle volte ruscì alquanto manieroso nelle piegature de' panni, e alle volte li fece con purità, e à putti diede lineamenti proprij, e naturali, non affettando com'altri la tenerezza con improprietà. Morì nel 1654. di 52. anni.

Domenico Fontana architetto, di cui l'autore descrive tutte le opere, si segnalò nell'erectione delle guglie, particolarmente di quella del Vaticano, per la quale furono invitati tutti i professori d'architettura, e furono da 500. che portarono diverse inventioni, e pensieri di machine. Trà tutte fù scelta quella del Fontana, che si conforma col modo usato dagli antichi d'innalzar le guglie con argani, come dice l'autore, e si vede in un disegno cavato da basso-rilievo sulla piazza di Costantinopoli, nel quale si rappresenta l'obelisco disteso, e sollevato con argani, e mossi da huomini. Grande fù l'apparato, 44. canapi per le taglie lunghi 100. canne, e grossi [89] un terzo di palmo; molti travi à tirar ognuno de' quali vi bisognavano sette paia di buffali: 40. argani, ciascuno de' quali bastava per alzar 20. m. libre, e al restante si supplì con 5. leve di travi larghi 60. palmi l'uno: 900. operarij, e 75. cavalli. E non vi voleva meno, essendo tutto il peso della guglia con l'armadura un milione, e 43. mila 532.

libbre: perche ogni palmo cubo pesando 86. libbre ella veniva ad esser $973537 \frac{35}{44}$. Fù ricoperta di stuore doppie, e tavolini che con le taglie, e canapi facevano 40. m. e poi armata di ferro che erano altre 40. m.

Il Pontefice ne diede parte a' precipi, e ne ricevè le congratulationi. Fece il Fontana nobil romano, cavaliere dello speron d'oro, e gli diede 10. cavalerati lauretani, e 5. mila scudi in contanti con una pensione di 2. m. d'oro da potersi trasferire, e tutto il materiale che ascendeva à 20. mila, e più scudi. Morì in Napoli nel 1607. in età di 67. anni.

Resta d'avvertire, che à tutte le Vite precede un dotto discorso sopra l'idea del pittore, scultore, e architetto che dalle forme, e bellezze naturali migliori si dee sceglier, e formar superiore all'istessa natura. Da questo discorso si raccoglie in che consista l'eccellenza, e bellezza di dette arti, e il vero obliigo, e ufficio de' lor professori.

TAVOLA

Delle Vite descritte in questa prima Parte .

Agostino Carracci Pittore Intagliatore	103
Anibale Carracci Pittore Intagliatore	19
Alessandro Algardi Scultore Architetto	387
Antonio Vandych Pittore	253
Domenico Fontana Architetto	141
Domenico Zampieri Pittore Architetto	289
Federico Barocci Pittore Intagliatore	169
Francesco Fiammingo Scultore	269
Giovanni Lanfranco Pittore	365
Michel Angelo da Caravaggio Pittore	201
Nicolò Pussino Pittore	407
Pietro Paolo Rubens Pittore	221

Imprimatur, si videbitur Reverendiss. P. Magist. Sac. Pal. Apost.
I. de Angelis Archiep. Urbin. Vicesg.

Imprimatur.
Fr. Hyacinthus Libellus Sac. Pal. Apost. Mag.

Inhaltsverzeichnis der Viten, 1672, fol. † 6 verso.

INDEX:

Die Stichwörter des Registers bilden ein Verzeichnis, das der Leser schnell durchscannen kann, um einen Überblick über den Inhalt der Rezension zu gewinnen. Zugleich bilden sie eine Reihe von Stichbegriffen mit denen man diesen Text und auch andere Texte durchsuchen kann.

Frequenz: Unter den Künstlern der Vor-Barockzeit sind Raffael und Tizian am häufigsten zitiert. Die Kunst und die Künstler Venedigs kommen verhältnismässig oft vor. „*Vita*“ und „*vite*“ werden oft genannt.

The names, terms, and words provide a reading list of ‘lemma’ that may be scanned rapidly to gain an overview of the vocabulary (*‘lessico’*), nomenclature, and content of the review of Bellori’s *Vite*. In as much as the review constitutes an extensive and rather comprehensive summary of the *Vite*, the following ‘Index’ provides an overview of the *Vite* as well. The words and phrases indexed also offer a wide range of potential search terms for examining this and other texts. The *‘lessico’* of Bellori’s anonymous reviewer (as that of Bellori himself) is very sophisticated and differentiated, and it reflects a highly developed understanding of the arts in both their theoretical and practical aspects. The selection of indexed names, terms, words, and phrases is empiric rather than systematic, and it tends toward comprehensiveness rather than selectivity.

In terms of frequency, several observations are possible. Among artists of the past, Raphael and Titian are most frequently mentioned. A relative prominence to Venetian art and artists of the past is given. The complex *‘vita/vite’* is frequently mentioned. See further: Battisti, in Bellori, *Vite*, 1968, p. xxvii. Among the other frequent terms and concepts are:

affetti/moti/espressione,
armonia,
atti/moti/attione/attioni,
bello/bellezza,
colore/colorito,
disegno/disegnare,
distribuzione/distribuzione,
facile/facilità,
figura/figure,
forza,
grazia,
historia, storia/favola/allegoria,
Idea/idea,
luce/ombra,
maniera,
modo/modi,
naturale/natura, naturalezza.

Index of the Review:

“faresti à prima dipingerla e poi imbiancarla”: 80

10. cavalerati lauretani: 89

100. canne: 88

100. scudi: 82

1240: 78

1547: 78

1567: 78

1572: 78

1584: 78

1602: 81

1607: 89

1609: 81, 83

1612: 82

1640: 84

1641: 85, 86

1642: 78

1643: 88

1647: 86

1648: 78

1651: 87

1654: 88

1665: 87

2. m. d'oro: 89

20. m. libre: 89

20. mila, e più scudi: 89

30. scudi il giorno: 85

300 .m. scudi de' cartoni, e pitture: 85

40. (anni): 83

40. argani: 89

40. m.: 89

42. anni: 85

43. anni: 81

44. canapi: 88

48. anni: 82

49. anni: 81, 88

5. leve di travi: 89

5. mila scudi in contanti: 89

500. scudi d'oro: 81

52. anni: 88

60. palmi l'uno: 89

60. scudi: 87

63. anni: 84

66. anni: 86

67. anni: 89

71. anno: 87

75. cavalli: 89

86. libbre: 89

900. operarij: 89

973537 35/44: 89

à fresco: 86, 87

à lui sia toccata la gloria di delinear gli animi, e colorire lo spirito: 85

abbandonate: 77

abito, e consuetudine: 87

academia de Caracci (Bologna): 81

academia del Disegno che s'chiamò de Caracci (Bologna): 81

Accademici: 81

accomodò le sue figure ad un'idea di volti, e barbe simili, e più tosto volgari, e le vesti all'uso moderno, e per lo più con semplice panno: 84

acquarella: 86

Adone: 87

affettando: 88

affettazione: 82

affetti amorosi: 80

affetti naturali: 80

affetti, e passioni delle figure: 85

affetti, mà sentirli in se stesso, e far e patir le medesime cose, che si rappresentano: 85

affetti: 79, 81, 84, 85, 86,

affettione: 86

Agostino [Carracci] suo fratello: 79 con certi cavalieri, in un

Agostino Caracci: 81

al vivo: 79

Albani, Francesco: 81

alcune note sopra il Vasari (Annibale Carracci): 79

Alessandro Algardi, scultore, e architetto: 88

Algardi, Alessandro: 88

allegorie: 78, 80

alterar le proportioni del volto: 80

alterava i colori ne' contorni: 82

amor divino: 80

amor impuro: 80

anatomia: 81, 84; Anatomia: 87

Andrea Camassei da Bevagna: 86

Angelelli: 81

animi: 85

Annibal Caracci: 78; Annibale Caracci: 79, 85; Annibale [Carracci]: 80

antico: 79, 84

antico: 87

Antinoo: 87

Antonio Barbalunga Messinese: 86

Antonio Caracci: 81

Antonio Maria Panico: 81

Antonio Van-Dick: 84

aperto del sole: 83

apparato: 88

applicatosi tutto allo studio di Titiano, e di Paolo Veronese: 84

architetto dottissimo: 85

architetto: 88

architettura: 77, 81, 88

argani: 88, 89
arguto: 80
aria bruna d'una camera chiusa: 83
aria dipingeva per lui (com'egli diceva): 86
aria turchina nelle storie: 83
arie dolci de' putti, e delle donne: 81
Aristodemo di Caria: 78
armadura: 89
armata di ferro: 89
armonia: 86
Arpino, Cavaliere Giuseppe d': 80
arte: 80, 83
arti: 77
artificio usato nell'attioni delle figure: 78
artificio: 83, 86
asprezza: 86
Assisi: 82
astenesse dall'opere grandi, e à fresco: 87
atti di forza: 88
attione: 83
attioni historiche: 85
attioni risolte con fierezza: 82
attioni: 78, 84
attitudini: 88
atto minacciante: 85
atto: 85
autore describe tutte le opere: 88
Autore: 79; autori: 77; autore: 81
avanzamento: 77
avorio: 87
azzurri: 82, 83

Baglioni, Giovanni: 78; Baglioni: 79
Baldocchi, Sisto: 81
Barbalunga, Antonio: 86
barbe: 84
Barocci, Federico: 81
Bartolomeo Manfredi: 83
Bassano: 79
basso-rilievo: 88
bella idea de' putti, che l'hanno reso celebre nella scoltura: 87
bella: 80
belle forme naturali: 84
belle moralità, e allegorie: 80
bellezza di dette arti: 89
bellezze naturali migliori: 89
bellissimi moti: 88
bellissimo intaglio: 79
Bellori, Giovanni Pietro: 77, 78
Belvedere: 87
ben temprati: 86

Bevagna: 86
 bizzaria: 78
 Bologna: 80, 81
 Borghese, Scipione: 80
 Borghini, Raffaello: 78
 brevi memorie de' loro discepoli: 79
 Briè, Valentino di: 83
 buffali: 89
 buon colorito Venetiano: 84
 buon disegno: 84, 85

calcandolo sull'imprimitura: 82
 calce: 86
 Camassei, Andrea, da Bevagna: 86
 camerino, e la galleria del palazzo Farnese: 80
 Camillo Procaccini: 79
 campo e fondo nero: 83
 canapi per le taglie lunghi 100. canne: 88
 canapi: 89
 canne: 88
 capace d'inventioni: 84
 cappella di casa Angelelli (Bologna): 81
 Cappella di S. Cecilia in S. Luigi de' Francesi: 86
 Caracci, Agostino: 81
 Caracci, Annibal: 78; Caracci, Annibal: 79; Caracci, Annibale: 85
 Caracci, Antonio: 81
 Caracci, Ludovico: 88
 Caravaggio (paese): 82
 Caravaggio: 82
 carbone: 82, 86
 Card. Odoardo Farnese: 80
 Cardinal de' Massimi: 87
 Cardinale Scipion Borghese: 80
 caricava i ritratti: 80
 Carlo Saracino: 83
 carnagione: 83
 carnagioni: 85
 Carracci, Ludovico: 79
 cartoncino à olio ò à guazzo: 82
 cartone grande: 82
 cartoni: 80
 casa Angelelli: 81
 cavalerati lauretani: 89
 cavalier Marino: 87
 Cavalier Ridolfi: 78
 Cavaliere (di Inghilterra): 84
 Cavaliere (di Spagna): 84
 cavaliere dello speron d'oro: 89
 Cavaliere Giuseppe d'Arpino: 80
 cavalli: 89
 cembalo enarmonico per esperimentar nuove consonanze: 86

cera: 87
 Cesare Augusto, colui che stabli l'imperio Romano, e che per la grandezza delle cose fatte, fù chiamando l'opere sue tirate al giogo: 85
 chiaro-oscuro: 82
 chiave d'oro: 84
 Chiesa della Madonna di Loreto: 87
 Cicerone: 77
 Cimabue, Giovanni: 78
 cinabri: 82, 83
 cinque pontificati: 78
 colore: 81, 83, 85
 colori dal naturale: 84
 colori temprati harmonicamente in ogni corpo e col rispetto dell'una all'altra
 figura: 81
 colori: 82, 84, 86
 colorire in grande, e nelle cuppole, e distanze: 86
 colorire lo spirito: 85
 colorire: 84
 colorirle (colorire): 79
 colorito di Giorgione: 82
 colorito di Titiano, e di Paolo Veronese: 84
 colorito Venetiano: 84
 colorito: 78, 80
 come Rafaello, una scuola di allievi: 81
 compendioso: 79 , e non fà altro che accennar le sole
 componeva l'istoria, ò favola di rilievo in modelletti di cera per osservar gli effetti naturali
 del lume, e dell'ombra: 87
 componimenti: 87
 compratore: 87
 comunione di S. Girolamo della Carità: 86
 comunione di San Girolamo: 81
 con poche tinte: 83
 concepire: 81
 concepiva facilmente, e subito ne formava il suo pensiero in uno schizzo al più con
 acquarella: 86
 concerto de' colori: 86
 concetti: 85
 concorso di tutte le perfettioni della pittura: 85
 congratulationi: 89
 consumato il pennello sopra la calce, e à fresco: 86
 contemplar, e riconoscer gli affetti, mà sentirli in se stesso, e far e patir le medesime cose, che
 si rappresentano: 85
 contornale (contornare): 79
 contorni: 82
 contrarietà de' corpi ombrosi: 84
 contrarii: 86
 copiose: 84
 copioso: 88
 Coreggio: 79
 corpi ombrosi: 84
 corpi: 83

corpo: 81
 Correggio: 82, 86
 correzione del disegno: 86
 corso di pennello: 44
 cose dell'antico: 79
 cose di Michelangelo: 79
 cose di Raffaello:
 cose di Raffaello: 81
 cose di Titiano: 81
 cose meno che honeste: 82
 Costantinopoli: 88
 costume di disegnar qualsivoglia vivezza, ò atto che à caso in alcuno osservava: 85
 costume: 87
 croce di Cavaliere: 83
 cuppola di S. Andrea della Valle: 86
 cuppola di S. Pietro: 87
 cuppole: 86
 curiosi: 79

da sè solo arrivò à intender la lingua latina: 81
 dal naturale: 84
 dar rilievo à corpi: 83
 de Quesnoy, Francesco: 87
 decollatione di S.Giovanni (Malta): 83
 decoro: 83
 delicato nelle carnagioni: 85
 delinear gli animi, e colorire lo spirito: 85
 delinear il volto, e portamento: 79
 descrizione del funerale fattogli (Annibale Carracci) dagli Academici: 81
 descrizioni de' poeti: 84
 descrive: 88
 descriver figura per figura, parte per parte: 78
 detto Caravaggio dalla sua patria: 82
 di sua mano: 87
 dieci scudi al mese, e la parte di pane, e vino per sé e due giovani: 80
 difficilmente inventava da se: 88
 dilicato: 82
 dimostrazioni de' pittori: 84
 dipingendo: 85
 dipinger: 82
 dipingere: 83, 87
 dipingeva: 85
 discepoli: 79
 discipline: 77
 discorrevasi delle historie, delle favole, e inventioni,
 e del modo di ben esporle, e colorirle: 81
 historie: 81
 discorso: 89
 disegnar di chiaro-oscuro: 82
 disegnar: 85
 disegnare: 81

disegnasse meglio, e colorisse meglio in Bologna: 80
 disegnava dal naturale con pochi segni di carbone, ò gesso: 86
 disegni di molte delle sue poesie (Marino) dell'Adone: 87
 disegni finiti: 80
 disegni non hanno i tratti molto sicuri: 87
 disegno cavato da basso-rilievo sulla piazza di Costantinopoli: 88
 disegno: 80, 81, 83, 84, 85, 86
 Disegnò: 87
 disposition: 86
 disposizione, e moti delle figure: 79
 disposizione: 88
 disposizione de colori temprati harmonicamente in ogni corpo e col rispetto dell'una all'altra
 figura: 81
 disegni: 80
 disegnò: 82
 distanze: 86
 distribuzione de colori: 82
 distribuzione de' colori: 78, 84
 diverse inventioni, e pensieri di machine: 88
 diverse notitie: 81
 diverse piacevolezze: 82
 divoto: 82
 dolce, e con poche tinte: 83
 dolce: 82
 dolcezza: 79
 dolci: 81, 83
 Domenichino: 85
 Domenico Fontana architetto: 88
 Domenico Zampieri, detto comunemente Domenichino: 85
 Domenico Zampieri: 81
 donne: 81
 dotto discorso sopra l'idea del pittore, scultore, e architetto: 89
 Duca di Parma: 81
 due cose rare la natura, e l'arte: 79

eccellenza dell'inventione: 81
 eccellenza, e bellezza di dette arti: 89
 eccellenza: 77
 efficace nell'attione, moti, e affetti: 84
 efficacia d'esprimer gli affetti, e passioni delle figure: 85
 erettione delle guglie: 88
 eruditioni: 78
 erudito (assai): 85
 erudito: 84
 eseguire: 85
 esempio: 78
 espressione degli affetti: 86
 espressione di moti terribili, e passioni, e affetti amorosi: 80
 espressione: 78, 87, 88
 esprimer con poche linee: 79
 esprimer gli affetti, e passioni delle figure: 85

Evangelisti: 85

faccia: 87

facendosi le figure di pratica, e di maniera: 83

facesse in piccolo i migliori suoi componimenti, di due, ò trè palmi: 87

faceto: 80

facile: 82, 84, 88

facilità: 84, 85, 86, 88

famoso pittore: 85

fanciulla che le porge una cerasa: 82

fantasia: 80

far e patir le medesime cose, che (gli affetti) si rappresentano: 85

Farnese, Card. Odoardo: 80

favola: 87

favole: 78, 80, 81

fece (in un libro) diverse annotationi di ottica, simmetria, proporzioni, anatomia, e architettura, con la ricerca de' principali affetti, e attioni prese dalle descrittioni de' poeti con le dimostrazioni de' pittori (Rubens): 84

fece gran profitto: 81

Federico Barocci d'Urbino: 81

Fiamingo (il): 87

Fiandra: 84

Fidia: 83

fierezza: 82, 83

figura il proprio padre con gli occhiali, che infilava l'ago, e la madre con le forbici: 79

figura per figura: 78

figura: 81

figure sembrano fatte in un corso di pennello: 44

figure: 78, 79, 83, 84, 85

filosofia: 81

Filostrato: 78

finezza dell'arte: 78

finito: 86

fiorissero: 77

flagellazione di S. Andrea, Oratorio di S. Gregorio sul Monte Celio: 85

fondi: 88

fondo nero: 83

Fontana nobil romano, cavaliere dello speron d'oro: 89

Fontana, Domenico: 88

foresteria di San Michele in Bologna: 81

forme degli affetti: 85

forme naturali: 84

forme: 86, 89

fortuna: 80

fortuna: 85

fortune: 79

forza del lume: 83

forza, e harmonia de colori di Titiano: 79

forza: 78, 79, 80, 84, 86, 88

Francesco Albani: 81

Francesco de Quesnoy, detto il Fiamingo, scultore: 87

Francesco Perier: 86
 Francesco Vanni: 82
 franchezza di pennello meravigliosa: 84
 franchezza: 86
 fresco: 86, 87
 Fuga d'Attila posta in S. Pietro: 88
 funerale: 81
 furia del suo pennello: 86

galleria (galleria): 81
 Galleria di Lucemburgo (Parigi): 84
 Gastigo de' Filistei, ò morbo della Città d'Azoto: 87
 gazza col becco aperto e dibattendo le ale: 82
 genio particolare à dipinger imagini sacre: 82
 genio: 78, 85
 Gentilhuomo della camera, e chiave d'oro: 84
 Geometria, Prospettiva, e Anatomia: 87
 geometria: 81
 gesso: 82, 86
 Gherardo Honsthorst: 83
 Gio. Lanfranco Parmegiano: 86
 Gio. Lanfranco: 81
 Gio: Baglioni: 78
 Gio: Pietro Bellori: 77, 78
 Giorgio Vasari: 78
 Giorgione: 82
 Giovanni Cimabue: 78
 giovinetto: 82
 giovini: 82
 giovò alla pittura: 83
 Giulio Romano: 86, 88
 Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto: 83
 Glicone: 83
 gloria di delinear gli animi, e colorire lo spirito: 85
 gloria: 77
 Gran facilità: 88
 gran fortuna, e guadagno che fece: 85
 grandezza: 78
 gratia: 78, 79, 84, 85
 gratiosa: 82
 Greci antichi: 78
 guadagno: 85
 guerra (la) e la pace trà l'amor celeste, e il volgare (...) dipingendo da un lato il primo che lotta col secondo, e lo tira per li capegli, e dall'altro l'amor divino che toglie la face all'impuro per estinguerla: 80
 guerra (la) e la pace trà l'amor celeste, e il volgare: 80
 guglia del Vaticano: 88
 guglia: 89
 guglie: 88
 guida: 82
 Guido Reni: 81

harmonia de colori: 82
 harmonia de' suoi colori più tosto propria d'una camera: 84
 harmonia: 79
 harmonicamente: 81
 historia: 87, 88
 historiare: 87
 honore: 77
 Honsthorst: 83
 huomini illustri: 77

idea di volti, e barbe simili: 84
 idea e modo di concepire: 81
 idea: 86, 87
 Idea: 89
 ignudi: 88
 ignudo: 87
 imagini della virtù: 80
 imagini sacre: 82
 imitatione della sola natura: 83
 imitatori del suo dipingere: 83
 imitò: 82, 84
 imprimatura: 82
 imprimitura dela tela: 83
 improprietà: 88
 industria, e studio suo negl'ignudi, e pannelaggiamenti, e nella dispositione dell'inventionione
 accomodata all'espressione e vivezza di bellissimi moti, e attitudini: 88 .
 industria: 80
 ingannato: 79
 ingegnoso nell'inventioni, e ne' concetti, nel rincontro delle passioni, e costumi: 85
 innalzar le guglie: 88
 Innocentio Tacconi: 81
 insigni: 78, 82
 intaglio: 79, 81
 intelligente più d'ogni altro dell'età sua: 88
 inventionione accomodata: 88
 inventionione del morbo di Rafaello intagliato da Marc'Antonio: 87
 inventionione: 79, 81, 83, 84
 inventionioni: 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88
 Italia: 78

Lanfranco, Gio.: 81, 86
 lasciò in mezze tinte l'imprimitura della tela: 83
 latino: 81
 lavorando non voleva esser veduto: 88
 lavorar in avorio, e marmo: 87
 lavori grandi: 88
 lavorò con tanta fierezza: 83
 legno abbronzato: 82
 lettura di esso (quadri e pittura): 78
 libreria (di Cardinal de' Massimi): 87

libri di un mercante: 81
 libro che era dipinto: 79
 lineamenti proprij, e naturali, non affettando com'altri la tenerezza con improprietà: 88
 lineamenti puri e naturali: 81
 lingua latina: 81
 Lionardo da Vinci: 87
 Livorno: 88
 lode: 83, 84
 Lombardia: 79
 lombardo: 83
 Londra: 85
 Ludovico Caracci: 88
 Ludovico suo cugino: 79
 lume alto e perpendicolare: 83
 lume: 83, 84, 87
 lumi: 84

maestri: 83, 87
 maestro: 79, 84
 Malta: 83
 mancanza d'abilità: 87
 mancanza del buon disegno: 84
 mancassero: 77
 mancato alle belle forme naturali: 84
 Manfredi, Bartolomeo: 83
 mangiò sopra la tela d'un ritratto mattina, e sera: 83
 maniera degli artefici, differente: 78
 maniera del Correggio (eccellente): 81
 maniera di comporle (le figure) dentro l'aria bruna d'una camera chiusa, pigliando il suo lume
 alto e perpendicolare sopra la parte principale di esse, e lasciando il resto nell'ombra: 83
 maniera facile, e dolce: 82
 maniera partecipò anche molto dell'antico: 87
 maniera, che non può esser più naturale, nè più facile: 84
 maniera: 79, 81, 82, 83, 86
 manieroso nelle piegature de' panni: 88
 mantenendo carrozze, servi, e musici: 85
 dando da pranzo à quelli di cui faceva ritratti: 85
 Mantova: 88
 maravigliosa: 86
 Marc'antonio: 87
 Marino, cacalier: 87
 marmo: 87
 martirio di San Vitale (Ravenna): 82
 Mascardi: 77
 massime de' pittori veneti nella distributione de' colori, nell'opposizione de' lumi, e
 dell'ombre, e ne' riflessi, e sbattimenti, rinforzando il lume con la contrarietà de' corpi
 ombrosi: 84
 Massimi, cardinal de': 87
 materiale: 89
 meditava per molto tempo: 85
 memoria: 77

memorie: 79
 Mericci, Michel-Angelo: 82
 mezze tinte: 83
 Michel-Angelo Mericci, detto Caravaggio dalla sua patria: 82
 Michelangelo: 79
 migliori maestri: 79
 mille scudi: 87
 milione, e 43. mila 532. libbre: 89
 misure di faccia, e di profilo, della statua d'Antinoo, che stà à Belvedere: 87
 modellar: 87
 modelletti di cera: 97
 modelli di cera: 82
 modello: 82
 modi risoluti di trattar il marmo fin negli oscuri, e fondi, per così dire, impenetrabili dagli
 scarpelli usativi lunghi sin quattro, e cinque palmi: 88
 modi risoluti: 88
 modi: 86
 modo così finito, e sfumato, mà risoluto, e di pratica: 86
 modo d'historiare: 87
 modo di concepire: 81
 modo di historiare di Rafaello: 79
 modo nuovo di descrivere: 78
 modo usato dagli antichi d'innalzar le guglie con argani: 88
 modo: 83
 moltitudine di figure: 80
 moltitudine e varietà di figure: 80
 molto considerato nell'eseguire: 85
 moralità di concetti: 85
 morti, alcuni principali: 78
 moti delle figure: 79
 moti terribili: 80
 moti, e affetti naturali: 80
 moti: 84, 86, 88
 muratore: 82
 musica antica cromatica, ed enarmonica: 86
 musica piena, quando tutti i tuoni contrarii formano l'armonia: 86
 musica: 81

Napoli: 86, 89
 natura (la): 83
 natura: 80, 83, 89
 naturale (il): 83, 87
 naturale: 82, 84, 85
 naturalezza: 84
 naturali: 81, 83, 84, 88
 naturalisti: 83
 ne' moti di lui non si vede affettazione, mà una proprietà facile, naturale, e gratiosa: 82
 ne' putti teneri usò atti di forza non proprij di quell'età: 88
 negligente: 83
 nel colorire prestissimo: 82
 nero: 83

nicchioni: 87
Nicolò Pussino: 86
nobil romano: 89
nobiltà: 84
non faceva mai uscir all'aperto del sole alcuna delle sue figure: 83
non fù capace d'inventione: 84
non hebbe facilità nell'opere grandi, e copiose: 84
non imitò (Raffaello, l'antico): 84
non semplice pratico, mà erudito: 84
norma: 78
nota di tutte le stampe e intagli di esso (Annibale Carracci): 81
notitie: 81

obelisco disteso, e sollevato con argani, e mossi da huomin. 88
obligato all' arte: 83
obligo, e ufficio de' lor professori: 89
occhiali: 82
Odoardo Farnese: 80
ombra: 87
ombre: 83, 84
ombrosi: 84
opera di carbone, gesso, o pastelli sulla carta: 82
opera sua migliore: 84
opera: 81
operare: 88
operarii: 89
opere grandi: 86, 87
opere, e lavori grandi: 88
opere: 79, 82, 83, 86, 88
oppositione de' lumi: 84
oppositione dell'ombra: 84
Oratorio di S. Gregorio sul Monte Celio: 85
oscuri gagliardi: 83
oscuri, e fondi: 88
osservar gli effetti naturale del lume, e dell'ombra: 87
osservationi del medesimo Pussino sopra la pittura: 87
ottica: 84

pagamento fatto di alquanto grano e vino, e pochi danari: 81
Palazzo del Te: 88
palmo cubo: 89
Panico, Antonio Maria: 81
panneggiamenti: 88
panneggiare con poche piegature, semplici, e senza asprezza, ò affettatione: 86
panni: 81, 87
Paolo Veronese: 79, 84
paressero naturali, e vere: 83
Parigi: 84, 86
parte per parte: 78
parti mirabili: 87
parti: 78

partita e pagamento fatto di alquanto grano e vino, e pochi danari: 81
passioni, e affetti amorosi: 80
pastelli (...) sfumandoli con pochi tratti: 82
pastelli: 82
pelle: 83
pennello: 80, 82, 84, 86
pensieri: 88
pensiero: 86
pensione di 2. m. d'oro da potersi trasferire: 89
Perdono d'Assisi: 82
perfettione: 77
Perier, Francesco: 86
periodi: 77
peso della guglia: 89
pezzo di carta: 79
Pharrasios: 77
piazza di Costantinopoli: 88
piccolo i migliori suoi componimenti: 87
piegature de panni fatti con (maniera facile, e dolce): 81
piegature de' panni: 88
piegature de' panni sull'ignudo: 87
piegature, semplici, e senza asprezza, ò affettatione: 86
Pierin del Vaga: 78
Pietro Paolo Rubens: 83
pigliando il suo lume alto e perpendicolare sopra la parte principale di esse (figure): 83
pittore goffo: 80
pittore: 85
Pittori di Venetia, e stato Veneto: 78
Pittori e Scultori antichi: 78
pittori veneti: 84
pittori: 84, 85
pittura: 77, 82, 83, 87
pitture del Coreggio: 79
pitture di Giulio Romano: 88
pitture: 78, 79
più capace d'opere, e lavori grandi: 88
Platone: 80
pochi segni di carbone, ò gesso: 86
poema: 80
poesia: 81
poesie: 87
poeti: 84
Polycletos: 77
poneva al modello i suoi giovini: 82
Pontefice: 89
pontificati, cinque: 78
portamento: 79
positura: 82
pratica: 83, 86
pratico: 84
precetto: 83

prencipe: 85
prencipi: 89
prevale nell'idea, e disposition del Correggio: 86
prima di cominciar alcuna opera: 85
prime (opere): 82
primo à spiegar ne' tempji gli Evangelisti, e le virtù con simboli, e moralità di concetti: 85
principij dell'educatione, e scuola de' Caracci: 86
Procaccini, Camillo: 79
professioni: 79
professori d'architettura, e furono da 500: 88
professori: 78, 89
profilo: 87
profitto: 81
proportioni: 80, 84
proprietà facile, naturale, e gratiosa: 82
proprietà: 78
propri di quell'età: 88
prospetiva: 81
prospettiva: 87
puliva, e finiva bene le sue opere: 88
puri: 81
purtà: 79, 88
Pussino, Nicolò: 86
Pussino: 87
putti teneri: 88
putti: 81, 87, 88

quadri a oglio: 80
quadri di sua mano: 87
quadri privati à olio: 85
quadri: 78, 82
quadro della Resurrettione: 81
questa prima parte: 79

raccolta (de' re): 78
raccolta (delle città): 78
raccolta (di pittori): 78
Rafaelle Borghini: 78
Raffaello: 79, 81, 84, 86, 87; Raffaello: 79
ragionava, s'adirava, ò doleva: 85
rappresenta: 88
Ravenna: 82
Rè Christianissimo: 87
Rè d'Inghilterra: 84, 85
recando alle teste (ritratti), oltre alla naturalezza, una certa nobiltà, e gratia:
regole: 84
Reni, Guido: 81
requie migliore: 82
restaurare statue antiche: 88
restringendo in poche tinte la forza del lume: 83
Resurrettione: 81

rettorica: 81
Ribera, Giuseppe: 83
richiedendo loro se in tal positura sentivano violenza: 82
riconoscer gli affetti, mà sentirli in se stesso, e far e patir le medesime cose, che si
rappresentano: 85
Ridolfi, Cavalier: 78
riflessi: 84
riflessioni erudite: 78
rilievo in modelletti di cera: 87
rilievo: 86
rincontro delle passioni, e costumi: 85
riportò in Fiandra il buon colorito Venetiano: 84
risentito: 83
risoluto: 84, 86
ritrar dal naturale: 85
ritratti (nei) conseguì la maggior lode dopo Titiano: 84
ritratti naturali: 79
ritratti: 80
ritratto: 83
ritrovar, e ordinar le favole con gli episodii di questo nobilissimo poema: 80
Roma: 78, 79, 80, 86, 88
Romano, Giulio: 86, 88
Rubens, Pietro Paolo: 83

S. Andrea della Valle: 86
S. Andrea posta in uno de' nicchioni sotto la cuppola di S. Pietro: 87
S. Luigi de' Francesi (Roma): 86
S. Pietro (Vaticano): 87
s'insegnava la simetria, anatomia, e l'architettura: 81
San Girolamo: 81
San Michele in Bologna: 81
sangue: 83
Santa Susanna, Chiesa della Madonna di Loreto: 87
Saracino, Carlo: 83
sbattimenti: 84
sceglie, e formar superiore all'istessa natura: 89
schiette: 83
schizzo di ciò che voleva rappresentare: 82
schizzo: 86
scienza della pittura: 83
scienze matematiche: 81
scienze: 77
Scipion Borghese: 80
scolari celebri: 84
scolari: 86
scoltura: 87.
scultore: 87, 88
scultura: 77
sculture moderne: 88
scuola de' Caracci: 86
scuola di allievi: 81

scuola di Ludovico Caracci: 88
scuola di lui: 86
scuola di Raffaello: 87
secondo la sua imaginatione: 82
segnava i contorni con lo stile: 82
seguendo nel colorire le medesime massime, e regole del suo maestro: 84
seguitò la maniera di lui: 82
sembianze d'animali, ed anche di cose inanimate: 80
semplici: 86
sentirli (affetti) in se stesso, e far e patir le medesime cose, che si rappresentano: 85
senza quell'ombre, che egli usò dapoi: 83
servendosi assai del nero per dar rilievo à corpi: 83
sette anni: 82
sfumando troppo i colori: 82
sfumandoli: 82
sfumazione e soavità del colore: 81
sfumato: 86
si imparava a disegnare: 81
si trattava più da prencipe, che da pittore: 85
simboli: 85
simetria: 81
simmetria: 84
Simon Mago (S. Pietro): 82
Sisto Baldolocchi: 81
soavità: 79, 81
somma eccellenza: 79
sommo artificio: 83
Spagnoletto (lo): 83
spendeva da 30. scudi il giorno: 85
spiega l'allegorie: 78
spiega le favole: 78
spiegatione delle pitture: 79
spirito: 79, 85
sprezzando ogni precetto riputava sommo artificio non esser obligato all'arte: 83
squisitezza dell'arte: 78
stampe più rare di Raffaello, e Giulio Romano: 86
statua d'Antinoo: 87
statue antiche: 88
statue grandi: 87
statue più famose di Fidia, e di Glicone: 83
stecco: 82
stile (*stylus*): 82
stile più bello degli antichi: 88
stile: 79
stima: 77
stimasse sommamente Raffaello, e l'antico: 84
storie: 83
studio fatto sopra Titiano: 87
studio: 79, 88
studioso: 88
stuore doppie: 89

stupende invenzioni: 80
successori al Mascardi: 77
superficie: 83

Tacconi, Innocentio: 81
taglie lunghi: 88
taglie: 89
tappezzerie: 85
tavolini: 89
tela da imbiancarla, e poi dipingerla: 80
temperamento torbido: 83
tempo, nel qual non era molto in uso il naturale: 83
temprati tra di loro: 86
temprati: 81
tenerezza: 88
teorica della pittura. 85
terzo di palmo: 89
teste: 84
tinte di Titiano: 85
tinte più naturali: 82
tinte: 83
Tintoretto: 79
tirate a giogo: 85
tirato dal proprio temperamento torbido: 83
Titiano: 79, 81, 84, 85, 87
Toscana: 78
trasformando alle volte una donna, ancorche bella, in una pentola: 80
trattar il marmo: 88
trattato della pittura di Lionardo da Vinci stampato in Parigi nel 1651 (le figure disegnate da Pussino): 87
tratti molto sicuri: 87
travi à tirar: 89
tribuna di S. Andrea della Valle (Roma): 86
turchina: 83
tutte le Vite: 89
tutto risentito, di oscuri gagliardi: 83

ufficio de' lor professori: 89
un tanto pittore: 80
unendo spesso col dito grosso invece di pennello: 82
unica historia trà le sculture moderne: 88
unico nel panneggiare con poche piegature, semplici, e senza asprezza, ò affettazione: 86
unico: 86
unito: 84
Urbino: 81
usava uno stecco di legno abbronzato: 82
usò l'artificio d'accrescer forza, e rilievo con lo straordinario concerto de' colori così ben temprati trà di loro, che alcuni la chiamarono una musica piena, quando tutti i tuoni contrarij formano l'armonia: 86

Vaga, Pierin del: 78
Valentino di Briè: 83
valeva de pastelli: 82
Van-Dick, Antonio: 84
Vanni, Francesco: 82
varietà di figure: 80
Vasari, Giorgio: 78
veneti: 84
Venetia: 78, 79, 83, 84
Venetiano: 84
Veneto: 78
venustà: 78
veri: 83
Veronese, Paolo: 79, 84
Verso la fine patì certo tremore; onde è, che alcuni de' suoi disegni non hanno i tratti molto sicuri: 87.
violenza: 82
virtù con simboli, e moralità di concetti: 85
virtù: 78
vita: 79, 87
vite de' Pittori (Vasari): 78
vite de' Pittori, Scultori, e Architetti: 78
Vite de' Pittori, Scultori, et Architetti (Bellori): 77
vite di dodeci artefici, con i loro ritratti naturali: 79
vite separate: 81
vite: 79
Vite: 89
vivezza: 79, 85, 88
volgersi: 82
volti: 84
volto: 79, 80

Zampieri, Domenico: 81, 85

BELLORIS VORREDE AN DEN “LETTORE” BELLORI’S FOREWORD TO THE “LETTORE”

Bellori’s foreword to the Reader („*Letto*re“) clearly describes the aims and methods of his work, and the same terms in which he does this are directly reflected in the review of his *Vite* in the *Giornale de’ letterati*. In the *Vite*, Bellori applies the principle of selection central to his concept of the ‘Idea’ and the ‘Ideal’ to the tradition of artistic biography. His didactic and selective approach means that he treats a restricted number of artists, those he deems worthy of inclusion. He was not, he writes, interested in a comprehensive census of artists, but only in a chosen few. This he sees in marked contrast to Vasari, and especially to Baglione, who wrote indiscriminately about everybody. Bellori directed his attention exclusively to the most select and noteworthy artists. A comprehensive, inventory-like documentation of artists and their works is renounced in favour of a more elitarian coverage restricted by artistic quality, worth, and value according to Bellori’s critical standards. Nevertheless, Bellori does position himself in the tradition of the artist’s *vita*, as it was established largely by Vasari, and it is of note that he explicitly mentions a second category of *Kunstliteratur*, local chorographical literature and guidebooks to the towns and cities of Italy, that like earlier *vite*, “leave no stone or canvas without a name”. Bellori’s book is principally about painters, nine in number, for he was unable to identify exemplary sculptors and architects, beyond the sculptors, Algardi and Duquesnoy, and the architect, Domenico Fontana (who is, in fact, remembered almost exclusively for his engineering feats). Rather astonishingly, Bellori ignores the three great masters of Roman High Baroque Art, Bernini, Cortona, and Borromini, and these men must be in his mind when he writes that he is unconcerned about the criticism of those who will accuse him of ignorance because he has omitted those whom they consider the greatest and most glorious masters. He justifies his approach by reference to the biographical tradition of exemplars found in ancient literature. He attributes the restoration of modern painting to Annibale Carracci, and he treats Caravaggio dismissively. His book is to contain the works and deeds of a certain few artists, many of whom he knew personally, and others for whom he had to rely upon the recollection of their immediate associates. He appears to have included more works than was his original intention, and he describes many in some detail, on, he says, the advice of his friend, Nicolas Poussin.

He describes his method of treating specific works of art as follows: “I have treated some with a more detailed attention, since having earlier described the paintings of Raphael in the Vatican Stanze, when I came to write my Lives, Nicolas Poussin advised me to proceed in the same way. In addition to the general invention of the work, I should treat the conception and the movement of every single figure, including the actions that reflect the passions of the soul.” Bellori wonders if he has at times been too detailed, and he affirms to have guarded against adding things, in words, that are not present in the images of the pictures: “The worst thing is to draw upon one’s own ingenuity, attributing to the figures meanings and emotions that they do not possess, distorting and confounding what the works show.” He continues, “Thus I have confined myself to the rôle of a simple translator, and I have used simple and pure methods, without adding with my words things that are not allowed by the forms themselves, representing the inventions and the art, so that the genius of each work may be known, and that what in it is commendable may serve as an example.” What Bellori has described is his method of describing the work, part by part, figure by figure, as it is so strikingly remarked by his anonymous reviewer.

This, Bellori, affirms is his goal, and he leaves it to the Reader to judge if he has succeeded in it. He will accept the censure of those who are learned and knowledgeable about painting, if their criticisms are just. But, if you are filled with vain ambition in the material of art and if you are swayed by mere opinions, then ‘you’, this reader, is advised that Bellori has not written for him: “*et avverti che nel farmi reo, non accusi te stesso*” – “watch out that in making me the criminal, you do not accuse yourself.” Thereby he echoes the divided opinions that marked the world of art in Seicento Rome.

DER TEXT DER VORREDE AN DEN LESER
THE TEXT OF THE FOREWORD TO THE READER

LETTORE

“Cesare Augusto, colui che stabilì l’impero Romano, e che per la grandezza delle cose fatte, fu riputato divino, trovandosi vittorioso in Egitto, visitò in Alessandria il sepolcro del gran Macedone, e venerando il valore di esso, sparse il corpo di fiori, et honorò il capo di corona d’oro. Ma dopo essendo invitato da gli Alessandrini a vedere i Tolomei, rispose che si era compiaciuto di riguardare un Re, né curarsi di veder morti. Quelli certamente che col mezzo delle lettere, si propongono di toglier dal sepolcro, e di consacrare al pubblico la memoria de gli huomini, debbono prendere insegnamento dalla risposta del saggio Principe, e rappresentare alla vista non cadaveri, et ombre, ma le vive immagini di coloro, che degni sono di durare celebri, et illustri. Nel qual fatto alcuni meritano riprensione, mentre ponendosi a scrivere per elettione, in vece di scegliere esempi honorati, che servino a’ posteri d’incitamento al bene operare, eleggono anzi soggetti humili, e vulgari; ond’ogni basso ingegno prende ardire e s’insuperbisce alla gloria, vedendo adornati li fatti senza virtù, e che non meritano laude alcuna. Questo male penetrato nell’eruditione delle lettere, si riempiono gli annali di elogi, e di nomi immortali; e là dove nel tempo di Solone, si trovarono solamente sette uomini sapienti, appena altrettanti si trovano hora, a cui non si doni il tripode d’oro. Ma perché noi ci proponiamo al presente scrivere de gli Artefici del disegno, ci rivolgeremo alla Pittura, alla Scoltura, ed all’Architettura: questi come la Poesia, per la loro prestantia, non ammettendo la mediocrità dell’imitatione, ricusano li mediocri Artefici, e solo a gli eccellenti concedono l’immortale alloro. E se bene li nostri secoli dopo la caduta delle buone arti, hanno conseguito fama nella pittura, contuttociò, rarissimi sono li buoni pittori che ottenghino alcune parti eminenti, non dico di quella ultima perfettione che più in Rafaele s’ammira. Ma alla Scoltura manca sinora lo scultore, per non essersi questa inalzata al pari della pittura sua compagna, e restando privi li marmi dell’istoria, vantandosi solo di alcune poche statue, o siano di Michel Angelo, all’antiche inferiori. L’architettura sollevata da Bramante, da Rafaele, e dal Buonaroti, nello studio di pochi Architetti, cadde ben tosto e venne meno sino alla corruzione dell’età nostra. In tanto poco numero di Artefici, concorre nondimeno da ogni parte longa serie di Pittori; e quelli stessi che riprendono, Giorgio Vasari per avere accumulato, e con eccessive lodi, inalzato li Fiorentini, e Toscani, cadono anch’essi nell’errore medesimo, proponendone altrettanto numero. Il Baglione scrisse le Vite di tutti coloro, che in Roma nel suo tempo usarono il penello, lo scarpello, e collocarono sasso di architettura, sino al numero di dugento Artefici, dal Pontificato di Gregorio XIII. sino a quello di Urbano VIII. nello spatio poco maggiore di cinquant’anni. Nel qual modo non solo gli Scrittori delle vite, ma quelli ancora che scrivono le cose memorabili di Roma, e dell’altre Città d’Italia, non lasciano, sasso, o tela senza nome, et affaticano la curiosità de’ Forastieri con lunghe, et inutili ricerche, confondendo le cose humili con le più degne. Potremmo qui valerci della autorità de gli antichi scrittori delle vite de gli huomini illustri, quando il fatto non fosse per se stesso manifesto; perciocché non istà bene, né dobbiamo assuefarci in modo alcuno ad udire le lodi di quelli che non meritano di essere commendati, mentre vedendo noi tenersi in pregio le opere di costoro, non c’inanimiamo a tirarci avanti, conoscendo di meritare maggior lode di essi, e di poter conseguire premio, et honore senza fatica. Et in vero, come dice Plutarco, le cose non porgono utilità alcuna, a coloro li quali leggono, ogni volta

che essi non si risvegliano ad imitarle, né si muovono a desiderare di saperle fare. Il perché essendomi impiegato a scrivere le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti più moderni dalla ristaurazione della pittura per mano di Annibale Carracci, nel meditare le memorie loro, io mi sono trovato ristretto in così angusti confini, che quasi mi è mancato lo spazio d'impiegar la penna. Pure havendo havuto riguardo alle difficoltà lunghissime dell'arte, mi sono alquanto disteso considerando che gli antichissimi Pittori e Scultori Greci, li maggiori di fama, non furono del tutto perfetti, onde mi posi a scrivere, raccogliendo l'opere, e li fatti di alcuni pochi Artefici. Nella quale elezione non mi curo del biasimo di coloro, che sopra ciò mi accuseranno di poco sapere, per aver tacciuto quelli che essi reputano eccellentissimi, e gloriosissimi, lasciando volentieri tal cura all'ufficio delle loro lettere, con le quali potranno essi adempire a quanto da noi in ciò si è mancato. Mi riprenderanno, che dopo lungo tempo, comparisco in publico con queste poche vite, quando era necessario il darne fuori un numero molto maggiore; e così, con mio dispiacere, vengo interrogato da molti: non di quali Artefici io scriva, ma quanto numero, e quanto grosso volume. Comunque sia, eccoti Lettore, questa prima Parte, la quale ti propongo tanto più volentieri, quanto alcuni de' Maestri in essa descritti sono stati da me conosciuti, e praticati familiarmente; e de gli altri ho avuto recenti le memorie da quelli che con essi hanno conversato, restando di tutti sin' hora l'opere intiere alla vista. Mi rimangono alcuni altri per la seconda Parte, principalmente Francesco Albani, e Guido Reni, le cui vite hora non ho potuto ridorre a compimento. Ma sè poco è il numeno di essi, molte nondimeno sono l'opere che si donano alla memoria; nelle quali mi sarei ristretto ancora alle più scelte, e segnalate, coll'esempio del facondissimo Luciano, che espose l'eccellenza d'Hippia Architetto con la sola descrizione di un Bagno da lui edificato. Laonde molte opere haverei lasciate in silentio, se io non havessi stimato più opportuno il rimettermi anzi al giuditio de' Sapienti, che farmi giudice, et arbitro della perfetione di esse. Mi sono fermato sopra di alcune con più particolare osservatione; poiché havendo già descritto, l'immagini di Rafaelle nelle camere Vaticane, nell'impiegarmi dopo a scriver le vite, fu consiglio di Nicolò Pussino che io proseguissi nel modo istesso, e che oltre l'inventione universale, io sodisfacessi al concetto, e moto di ciascheduna particolar figura, et all'attioni che accompagnano gli affetti. Nel che fare ho sempre dubitato di riuscir minuto nella molteplicità de' particolari, con pericolo di oscurità e di fastidio, havendo la pittura il suo diletto nella vista, che non partecipa se non poco all'udito. Et è pessima cosa il ricorrere all'aiuto del proprio ingegno, l'aggiungere alle figure quei sensi, e quelle passioni, che in esse non sono, con divertirle, e disturbarle da gli originali. Mi sono però contenuto nelle parti di semplice traduttore, et ho usato li modi più facili, e più puri, senza l'aggiungere alle parole più di quello che concedono le proprie forme, rappresentando l'inventioni, e l'artificio, acciò che si sappia quale fosse l'ingegno di ciascuno, e serva d'esempio quello che in loro fu più commendabile. Il quale fine se io haverò conseguito, gradisci, Lettore, questa mia fatica intrapresa da me per compiacerti; ma se giudicherai altrimenti, quando tu sia erudito, e sapiente nella pittura, usa giustitia nel condannarmi, che io te ne saprò grado, ma se haverai vana ambitione nelle cose dell'arte, e ti guiderai con l'opinione, sappi che io non ho scritto per tua cagione, et avverti che nel farmi reo, non accusi te stesso."

LITERATUR ZU DEN VITEN:
LITERATURE ABOUT THE LIVES:

Ausführlichere Literaturangaben sind in den folgenden Werken zu finden.

Much further literature is contained in these works, some of which trace the history of the study of Bellori's *Vite*.

Eugenio Battisti, "Il Bellori come critico", in: Bellori, *Vite*, Genova 1968 (*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte della Università di Genova*, N. 4), pp. vii-xxxvii

Der Text von Battisti enthält eine Fülle von Beobachtungen und Einsichten, die im heutigen Bellori-Diskurs kaum wahrgenommen werden.

Battisti's text contains a great number of observations and insights missing in more recent discussions.

Giovanni Previtali, "Introduzione", in: Bellori, *Vite*, ed. Evelina Borea, Torino: Einaudi, 1976, pp. ix-lx

Oskar Bätschmann, "Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen", in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, ed. Gottfried Boehm; Helmut Pfotenhauer, München: Fink, 1995

Charles Dempsey, "Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni di Giovan Pietro Bellori", in: *L'Ida del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, ed. Evelina Borea; Carlo Gasparri, exhibition catalogue, Roma: Palazzo delle Esposizioni, 2000, pp. 99-103; siehe weiter den Gesamtkatalog der Ausstellung.

See further the entire exhibition catalogue.

Tomaso Montanari, "Introduction", in: Bellori, *Lives*, ed. Alice Wohl, Helmut Wohl, Tomaso Montanari, Cambridge, 2005, pp. 1-39

Eine überlegte und detaillierte Behandlung von Belloris Vitenprojekt, einschließlich seiner Entstehung und geschichtlicher Einordnung.

A detailed and considered treatment of Bellori's project, its genesis, and historiographic position.

Weitere Literatur / Further literature:

L'Ida del Bello, ed. Evelina Borea-Carlo Gasparri, Ausstellungskatalog, Roma: Palazzo delle Esposizioni, 2000 (*supra*)

Art History in the Age of Bellori, ed. Janis Bell and Thomas Willette, Cambridge: Cambridge University Press, 2002 (see Bell, Perini, Pace, Willette)

Henry Keazor, "*Il vero modo*": *die Malereireform der Carracci*, Berlin: Mann, 2007 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst; 5) Frankfurt am Main, Univ., Habilitationsschrift, 2005

Margaret Daly Davis, „Giovan Pietro Bellori and the "Nota delli musei, librerie, galerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma (1664)", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, pp. 191-233

Ein Vorhaben für eine Deutsch-Italienische Ausgabe der Viten Belloris unter der Leitung von Elisabeth Oy-Marra, Universität Mainz, wurde angekündigt.

A project for a bi-lingual edition (German/Italian) of Bellori's *Vite* has been announced (under the direction of Elisabeth Oy-Marra, Universität Mainz).

GIOVAN PIETRO BELLORI: BIOGRAPHIE

Giovan Pietro Bellori (geboren: Rom, 15. Januar 1613; gestorben: Rom, 19. Februar 1696). Antiquar und Archäologe; Kunsttheoretiker und Verfasser von Werken über moderne Kunst; Biograph in der Tradition von Vasari.

Sohn eines Bauers wurde Bellori in Rom bei einem der führenden Antiquare der Zeit, Francesco Angeloni, groß gezogen und ausgebildet. Angeloni besaß eine Sammlung antiker und moderner Kunstwerken und Artefakten, die das Muster für Belloris eigene Sammlung ausgewählter oft kleineren antiker Gegenstände sowie auch moderne Malereien und Zeichnungen bildete. Als junger Mann hatte Bellori Malerei studiert, vermutlich bei Domenichino.

Belloris frühesten Studien waren weitgehend archäologisch und antiquarisch geprägt: ein Schwerpunkt lag auf die Numismatik und Glyptik. Hierauf folgten 1672 die über Jahrzehnte vorbereiteten *Vite de' pittori, scultori et architettori moderni*. Das Vorwort zu den Viten, „*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*“, wurde für die folgenden Jahrhunderten die einflussreichste Äußerung der klassischen Kunsttheorie. Etwa gleichzeitig sind Belloris ausführliche und gelehrte Beiträge zu Leonardo Agostinis *Le gemme antiche* erschienen sowie weitere Werke, die aus seinen antiquarischen Forschungen gingen. Zeit seines Lebens bildeten Belloris Untersuchungen antiker und moderner Kunst zwei parallel laufende, doch auch verflochten Linien.

Nach der Veröffentlichung der Viten war Bellori hauptsächlich mit seinen archäologischen-antiquarischen Studien beschäftigt; sie betrafen nicht nur Objekte der Kleinkunst sondern auch antike Malerei, Statuen und Reliefs. 1670 wurde er von Papst Clemente X 'Commissario delle Antichità' ernannt und blieb bis 1694 in diesem Amt. 1677 wurde er Bibliothekar, Antiquar und Kustode der Münz und Medaillen-Sammlungen der Königin Christina von Schweden. 1670 wurde Bellori „*rettore*“ (Sekretär) der Accademia di San Luca, eines Künstlervereins, in dem Bellori über sechzig Jahre lang als Mitglied aktiv teilgenommen hat. Auch mit der Französischen Akademie (*Académie de France*) war Bellori eng verbunden. 1689 wurde er zum Ehrenmitglied der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in Paris gewählt.

Viele seiner Veröffentlichungen über archäologische und antiquarische Themen wurden unter Mitwirkung des Zeichners und Stechers Pietro Santi Bartoli herausgegeben. Diese Zusammenarbeit währte über mehrere Jahrzehnte (1673, 1679, 1680, 1691, usw.). Sie umfasst monumentale Reliefskulptur, Bronzestatuetten, Münzen und Malereien sowie antike und frühchristlichen Lampen und stellt damit eine wichtige visuelle Dokumentation und Deutung römischer Monumente dar.

Auch wenn Bellori am bekanntesten ist für seine Veröffentlichungen über die Kunst und Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts, behandeln bei weitem der Grossteil der Bücher, die er geschrieben hat oder mit den er in Verbindung gebracht wird, die klassischen und frühchristlichen Antiquitäten. Von diesen gibt es mehr als fünfundzwanzig.

Nach dem Tode Belloris beteiligten sich der Maler Carlo Maratti and Kardinal Francesco Albani an den Kosten der Drucklegung seiner *Descrizione delle imagini dipinte de Raffaello d'Urbino*, einer Schrift, deren detaillierte, um Objektivität und Exaktheit bemühte Bildbeschreibungen und synoptischen Analyse ikonographischer Programme besondere Beachtung verdienen. Sie verdeutlicht noch einmal die zentrale Rolle von Raffaels Werk für Belloris Gedankenwelt und ästhetisches Programm.

GIOVAN PIETRO BELLORI: BIOGRAPHY

Giovan Pietro Bellori (born: Rome, 15 January 1613; died: Rome, 19 February 1696)
Antiquarian and archaeologist; art theoretician and writer on modern art; biographer in the Vasarian tradition

The son of a farmer, Bellori was brought up and educated in Rome by a leading antiquarian, Francesco Angeloni, who owned a collection of ancient and modern art and artefacts and to whose circle leading scholars and artists belonged. Angeloni's collection provided the pattern for Bellori's own collection of select, often small-scale ancient works as well as modern paintings. As a youth Bellori studied painting, presumably with Domenichino.

Bellori's initial studies were largely archaeological and antiquarian, with a concentration on ancient numismatics and glyptics, and these were followed by the long preparation of his *Vite de' pittori, scultori et architettori moderni*, first issued in 1672. Its preface, "*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*", was the most influential statement of classical art theory for subsequent centuries. During this time there also appeared Leonardo Agostini's *Le gemme antiche* with extensive and erudite contributions by Bellori and other works resulting from his antiquarian research. Bellori's investigations of ancient and modern art constituted parallel and interrelated strains of his work throughout his life.

After the publication of the *Vite*, Bellori was primarily concerned with archaeological-antiquarian studies, not only small-scale works but also ancient painting, statuary and reliefs. From 1670 he was the 'Commissario delle Antichità' (superintendent of antiquities, 1670-1694) to Pope Clement X and later popes, and later, from 1677, he served as the librarian, antiquarian and custodian of coins and medals to Queen Christina of Sweden in Rome. In 1678 Bellori also became the first *rettore* (secretary) of the Accademia di San Luca, an association of artists in Rome, where Bellori was an active member for over sixty years. Bellori was also closely associated with the French Academy (*Académie de France*) in Rome, and in 1689 he was elected as an honorary member to the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in Paris.

Many of Bellori's publications on archaeological and antiquarian subjects were collaborative enterprises with the engraver Pietro Santi Bartoli, undertaken over a period of many years (1673, 1679, 1680, 1691, etc.) and visually documenting and interpreting Roman monuments: figured columns, arches, bronze statuettes, coins, sepulchral paintings, and classical and Early Christian lamps.

Although Bellori is well-known for his publications concerning the art and artists of the sixteenth and seventeenth centuries, by far the largest part of the many books Bellori wrote or was associated with treated classical and Early Christian antiquities. Of these there are more than twenty-five. Following Bellori's death, Carlo Maratti and Cardinal Francesco Albani contributed to the costs of publishing Bellori's *Descrizione delle imagini dipinte de Raffaello d'Urbino*, a work notable for its detailed, almost scientific *Bildbeschreibungen* and its synoptic analysis of iconographic programmes, a fitting conclusion to the central rôle of Raphael in Bellori's thought and writings.

GIOVAN PIETRO BELLORI: LITERATUR - LITERATURE

Für eine fast vollständige und fortlaufend aktualisierte Anführung der modernen Literatur zu Bellori, siehe den Verbundkatalog der Bibliotheken des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, der Bibliotheca Hertziana und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München: <http://www.kubikat.org> .

Die Schriften Giovan Pietro Belloris sind online verfügbar, "Corpus Informatico Belloriano" (<http://www.biblio.cribecu.sns.it/bellori/>), mit Ausnahme des "*Le gemme antiche di Leonardo Agostini*" (online bei der Bibliothek des Warburg Instituts: <http://www.sas.ac.uk/mnemosyne/DigitalCollections.htm>).

Die ausführlichste Bibliographie für Bellori als Archäologe und für seine relevante Publikationen ist enthalten in: *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Evelina Borea und Giancarlo Gasparri, 2 vols., Roma 2000. Insbesondere siehe: Lucia Faedo, "Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto", I, pp. 113-120; *eadem*, "Ninfeo Barberini", II, pp. 641-642, "Venus Victrix", II, p. 645; Maria Elisa Micheli, "La glittica al tempo di Giovan Pietro Bellori", II, pp. 543-548, auch p. 563, no. 53, Leonardo Agostini, "Le gemme antiche figurate"; Maria Cristina Molinari, "Nota sull'antiquaria numismatica a Roma ai tempi del Bellori", II, pp. 562-578; Tomaso Montanari, "Scelta de' medaglioni", II, pp. 578-579; Maria Pia Muzzioli, "Bellori e la pubblicazione dei frammenti della pianta marmorea di Roma antica", II, pp. 580-588; Vincenzo Farinella: "Bellori e la Colonna Traiana", II, pp. 589-604; Lucia de Lachenal: "La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo. Scavi, disegni, collezioni", II, pp. 625-672, insbes. pp. 664-667. Für Bellori und den "*Giornale de' letterati*", s. Montanari, I, p. 578, II, . 45.

For a nearly full and continuously updated citation of modern literature on Bellori, see the electronic union catalogue of the libraries of the Kunsthistorisches Institut in Florenz, Bibliotheca Hertziana and the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich: <http://www.kubikat.org> .

Giovan Pietro Bellori's publications are available online, "Corpus Informatico Belloriano" (<http://www.biblio.cribecu.sns.it/bellori/index.html>), with the exception of the "*Le gemme antiche di Leonardo Agostini*" which has been digitised and is available from the Library of the Warburg Institute (<http://www.sas.ac.uk/mnemosyne/DigitalCollections.htm>). The most extensive bibliography for Bellori as an archaeologist and for his publications is contained in: *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, exhibition catalogue, ed. by Evelina Borea and Giancarlo Gasparri, Roma 29.3.-26.6.2000, 2 vols., Roma 2000, see especially Lucia Faedo, "Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto", I, pp. 113-120; *eadem*, "Ninfeo Barberini", II, pp. 641-642, "Venus Victrix", II, p. 645; Maria Elisa Micheli, "La glittica al tempo di Giovan Pietro Bellori", II, pp. 543-548, also p. 563, no. 53, Leonardo Agostini, "Le gemme antiche figurate"; Maria

Cristina Molinari, "Nota sull'antiquaria numismatica a Roma ai tempi del Bellori", II, pp. 562-578, Tomaso Montanari, "Scelta de' medaglioni", II, pp. 578-579; Maria Pia Muzzioli, "Bellori e la pubblicazione dei frammenti della pianta marmorea di Roma antica", II, 580-588; Vincenzo Farinella: "Bellori e la Colonna Traiana", II, pp. 589-604; Lucia de Lachenal: "La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: Scavi, disegni, collezioni", II, 625-672, esp. 664-667. For Bellori and the "*Giornale de' letterati*", see Montanari, I, p. 578, II, p. 45.

Für weitere Bibliographie, siehe die unten zitierten Werke und www.kubikat.org.
For further bibliographie, see the works cited below and www.kubikat.org.

Kenneth Donahue, "The Ingenious Bellori", in: *Marsyas*, 3, 1945, pp. 107-138

Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, ed. Otto Kurz, Firenze: La Nuova Italia, 1964, pp. 465, 472, 511 ff., 688, 723

Kenneth Donahue, "Bellori, Giovanni Pietro", in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma 1966, pp. 781-789

Eugenio Battisti, "Il Bellori come critico", in *Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Genova 1967, pp. vii-xxxvii

Giovanni Previtali, "Introduzione", in *Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. Evelina Borea, Giovanni Previtali, Torino 1976, pp. ix-lx

Ronald Ridley, "To protect the monuments: The papal antiquarian", in: *Xenia*, 1992, n. 1, pp. 117-154

Clare Pace, "Bellori Giovanni Pietro", in: *Dictionary of Art*, New York 1996, vol. 3, pp. 673-675

Elizabeth Cropper, "Bellori, Giovanni", in: *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, ed. Nancy Thompson de Grummond, London: Fitzroy Dearborn, 1996, 1, pp. 140-141

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "La collezione grafica di Giovan Pietro Bellori", in: *Mélanges offerts à Roseline Bacou*, ed. Maria Teresa Caracciolo, Rimini: Galleria Editrice, 1996, pp. 357-377

Valentino Romani, "Le biblioteche di Giovan Pietro Bellori", in: *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, vol. 12, 1998, pp. 165-189

Donatella Livia Sparta, "La formazione di Giovan Pietro Bellori", in: *Studi di storia dell'arte*, vol. 13, 2002, pp. 177-248

Elena Vaiani: "Le antichità di Giovanni Pietro Bellori. Storia e fortuna di una collezione", in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, S. IV, 8, 2002 (2005), pp. 85-152

Janis Bell, Thomas Willette, ed., *Art history in the age of Bellori*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002

Margaret Daly Davis, "Giovan Pietro Bellori and the *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma* (1664)", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, pp. 191-233

Tomaso Montanari, "Introduction", in: Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 1-39

Margaret Daly Davis, "Giovan Pietro Bellori: from 'glyptic' interpretation to pictorial invention", in: *Festschrift für Gosbert Schlüßler*, Passau: Klinger, 2007, pp. 515-529

Die zentrale Rolle Belloris in der Geschichte der Archäologie des 17. Jahrhunderts ist weitgehend vernachlässigt worden in Ingo Herklotz' jüngst erschienener Studie, *Cassiano del Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (München: Hirmer, 1999). Auch wenn hier viele Veröffentlichungen Belloris in der „Bibliographie I: Quellentexte“ (S. 411) aufgelistet sind, wird keine genauer untersucht. Weder findet sich eine nennenswerte Besprechung der Schriften Belloris über antike Münzen und Gemmen, Malerei und Skulptur, noch jener über Topographie, Ikonographie oder Instrumentaria. Diese sind keine am Rande liegenden Themen in der Geschichte der Archäologie. Über *Le gemme antiche di Leonardo Agostini*, schreibt Herklotz beispielsweise (S. 89), „Bellori [...] begleitet die Tafeln mit knapp gefassten italienischsprachigen Erläuterungen“. Er fährt fort: „Damit war der Auftakt für jene lange Reihe von Coffee table books gegeben, wie Bellori selbst sie später so zahlreich herausbringen soll“. Belloris Veröffentlichungen über antike Reliefskulptur unterstellt Herklotz eine primär ästhetische Orientierung und ordnet sie eher einer Soziologie des Buchmarktes als der Wissenschaftsgeschichte zu („Das Problem, vor das Belloris Werke stellen, betrifft daher weniger die Wissenschaftsgeschichte als die Soziologie des Buchmarkts“, S. 112). Herklotz sieht das Publikum in einer vermögenden, jedoch nur oberflächlich gebildeten sozialen Schicht beheimatet – vermutlich waren seine Bücher für „ladies (...) to lay in the parlour window“ (Montaigne, 1580, *Essays*, Ch. XIII, xv) gedacht. Belloris Publikationen als „Coffee table books“ zu betrachten, mit den begleitenden Implikationen von Oberflächlichkeit und Popularisierung, ist absurd und in hohem Maße der irreführenden Rekonstruktion der Geschichte der Archäologie des 17. Jahrhunderts durch Herklotz im Allgemeinen geschuldet, in der den peripheren Werken oft eine Hauptrolle zuerkannt wird. Jedoch dient das Unternehmen Belloris und Bartolis vielmehr dem besonderen archäologischen Ziel einer visuellen und verbalen Dokumentation (*Erfassung*), Interpretation (*Deutung*) und Bewahrung (*tutela, Denkmalschutz*) von antiken Kunstwerken, alle Funktionen, die dem Amt Belloris als ‚*Commissario delle antichità*‘ impliziert waren. Herklotz' Misseutung dieser und anderer Werke Belloris widersprechen sowohl die Schriften selbst als auch die Aussagen sämtlicher zeitgenössischer Quellen.

Bellori's central role in the history of seventeenth-century archaeological scholarship is neglected and, indeed, nearly omitted in Ingo Herklotz, *Cassiano del Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München: Hirmer, 1999. Although many of Bellori's publications are listed in the author's "Bibliographie I: Quellentexte" (p. 411), these receive

no systematic analysis. There is no significant discussion of Bellori's publications about ancient coins and gems, painting and sculpture, topography, iconography and instruments. These are not marginal topics in the history of archaeology. Regarding *Le gemme antiche di Leonardo Agostini*, the author writes (p. 89), "Bellori [...] begleitet die Tafeln mit knapp gefassten italienischsprachigen Erläuterungen". He continues, „Damit war der Auftakt für jene lange Reihe von Coffee table books gegeben, wie Bellori selbst sie später so zahlreich herausbringen soll“ (p. 89). Attributing a primarily aesthetic orientation to Bellori's publications on relief sculpture, Herklotz dismisses them as being of more interest for the “sociology of the book market” than for the “history of scholarship” (“*Das Problem, vor das Belloris Werke stellen, betrifft daher weniger die Wissenschaftsgeschichte als die Soziologie des Buchmarkts*”, p. 112). He identifies the public of Bellori's works in wealthy, but superficially educated classes, presumably books intended for “ladies (...) to lay in the parlour window” (Montaigne, 1580, *Essays*, ch. XIII, xv). The description of Bellori's publications as “coffee table books”, with the attendant implications of superficiality and of divulgation which this designation implies, is absurd, and it is necessitated largely by Herklotz's erroneous reconstruction of the history of seventeenth-century archaeology in general, one in which peripheral works are often assigned the leading rôle. The Bellori-Bartoli enterprise served the eminently archaeological aims of visual and verbal documentation (*Erfassung*), interpretation (*Deutung*), and preservation (*tutela, Denkmalschutz*), all functions implicit in Bellori's office as ‘*Commissario delle Antichità*’. Herklotz's misreading of these and other works by Bellori is contradicted by the books themselves, as well as by the testimony of all contemporary sources.

VITENAUSSGABEN:
EDITIONS:

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. Evelina Borea, introd. Giovanni Previtali, Torino: Einaudi, 1976 (*I millenni*).

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Bologna: Forni, 1977 (*Italica gens*, 86) Reprint: Roma 1672.

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Genova: Pagano, 1968 (reprint: Roma 1672)] ([Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova 1.](#) . – 1968. (pp. vii-xxxvii: Eugenio Battisti, “Il Bellori come critico”).

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma: Calzone, 1931 (*Opere inedite o rare di storia dell'arte*), facsimile ed.: Roma 1672.

Giovanni Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni descritte da Gio. Pietro Bellori*, Pisa: Capurro, 1821 (*Collezioni di ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi*) 1, 2, 3.

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni: co' loro ritratti al naturale da Gio: Pietro Bellori*. In questa 2. ed. accresciute colla vita, e ritratto del Cavaliere D. Luca Giordano, Roma: Francesco Ricciardo et Giuseppe Buono, 1728.

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori*, Roma: Mascardi, 1672 (*ed. pr.*). Der 2. Teil wurde nicht gedruckt.

VITE 'INEDITE'

Giovanni Pietro Bellori, Giovanni Battista Passeri, *Vite di Andrea Sacchi*, ed. Bianca Tavassi La Greca, Roma: Magnanti, 1999 (*Il limbo*, 2).

Giovan Pietro Bellori, *Le vite inedite del Bellori*, premessa Pietro Toesca, ed. Michelangelo Piacentini, Roma: Biblioteca d'Arte Editrice, 1942 (*Biblioteca storica di fonti e documenti*); 1. Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti (Ms. 2506, Montbret 171, Bibliotheque Municipale, Rouen).

Giovan Pietro Bellori, *Vita di Carlo Maratti pittore scritta da Gian Pietro Bellori fin all'anno 1689, continuata e terminata da altri*, 1821, in: Giovan Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Pisa: Capurro, 1821 (*Collezioni di ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi*).

Vita Di Carlo Maratti Pittore [Elektronische Ressource] / Scritta da Gian Pietro Bellori fin all'Anno 1689, continuata e terminata da altri. 1731. Online-Ressource: in: *Ritratti Di Alcuni Celebri Pittori Del Secolo XVII* [Elektronische Ressource]: *Disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni*. – Digitalisierte Ausg. / Bibliotheca Hertziana, Roma, 2008. – URL < <http://rara.biblhertz.it/Gd463-3310> >, p. 147-251.

Giovanni Pietro Bellori, *Vita Di Carlo Maratti Pittore, scritta Da Gian Pietro Bellori fin all'Anno 1689, continuata, e terminata da altri*, 1731; in: *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII: disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni*, Roma: Amidei, 1731, p. 147-251.

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS:

Giovanni Pietro Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors, and architects*, übersetzt von Alice Sedgwick Wohl, Anmerkungen von Hellmut Wohl, Einleitung von Tomaso Montanari, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Giorgio Mancini, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, *The lives of Caravaggio*, Einleitung von Helen Langdon, London: Pallas Athene, 2005.

Giovanni Pietro Bellori, *The lives of Annibale and Agostino Carracci*, übersetzt von Catherine Enggass, Vorwort von Robert Enggass, Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 1968.

Giovanni Pietro Bellori, *Vie de Nicolas Poussin*, übersetzt von Georges Rémond, Vésenaz: Cailler, 1947 (*Ecrits de peintres, 4*)

Giovanni Pietro Bellori, *Vie de Nicolas Poussin d'Andeli, français, peintre*, tr. Georges Rémond, Paris: Bibliothèque de l'Occident, 1903.

Der *GIORNALE DE' LETTERATI*

Der *Giornale de' letterati* ist eine wichtige Quelle für die Ideengeschichte wie auch für die Geschichte der Kunst und Archäologie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist die Aufmerksamkeit auf die französischen Beiträge zur Kunstgeschichte. Unter den Autoren die zwischen 1668 und 1678 rezensiert werden sind Charles Alphonse du Fresnoy, François Torteбат, André Félibien, Claude Perrault, François Blondel.

Francesco Nazari, Mitwirkender am *Giornale* von der ersten 1668 von Nicolò Angelo Tanassi gedruckten Nummer an, war er für die Jahrgänge 1675-1679 (gedruckt von Bernabò und Mascardi) allein verantwortlich. Am Ende der Nummer von August 1675 liest man: „*I Giornali de' letterati cominciati da Francesco Nazari nel 1668, e stampati da Nicolò Angelo Tinassi, finiscono al terzo numero di Marzo 1675, e gli altri susseguenti dell'istesso si sono stampati, e si continuerono in avvenire a stampare e à vendere da Benedetto Carrara al Piè-di-marmo*“. Am Frontispiz der Jahrgänge 1675-1679 wird angegeben „*Giornale de' letterati di Francesco Nazari*“. Eine zweite Ausgabe der Zeitschrift wurde 1676 ins Leben gerufen und unter der Federführung von Giovanni Giusti Ciampini parallel zur ersten herausgegeben. Ciampini publizierte weiter mit dem Originalverleger, Tinassi. Nazaris Bände wurden von Bernabò und von Mascardi gedruckt. Der zweite *Giornale* wurde bis Ende 1681 publiziert. Ein Nachdruck der Bände 1668-1675, dem Kardinal Camillo Massimi gewidmet, wurde 1675 veröffentlicht. Massimi hatte die Zeitschrift vom Anfang an gefördert: „*Giornale de letterati dall'anno MDCLXVIII fino all'Anno MDCLXXV dedicati all'Emin.mo e Rev.mo Sig. Car. Camillo Massimi*. In Roma: Per il Tinassi MDCLXXVI“.

Die unmittelbare Rezeption der Veröffentlichungen Belloris im *Giornale de' letterati* zeigt seine zentrale Stellung innerhalb der literarischen und intellektuellen Kreise seiner Zeit, der so genannten *Repubblica delle lettere*. Der *Giornale* diente einer breiten internationalen Gelehrtenengesellschaft, wie Naturwissenschaftlern, Philosophen, Historikern und Antiquaren. Die Verbreitung der Werke Belloris in zumeist sehr eingehenden Rezensionen bezeugt die beachtenswerte Position, die ihm in der archäologischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts zukam.

The *GIORNALE DE' LETTERATI*

The *Giornale de' letterati* is an important source for intellectual history as well as for the history of art and archaeology in the second half of the seventeenth century. The attention to French publications in the history of art is noteworthy. Among the authors reviewed between 1668 and 1678 are Charles Alphonse du Fresnoy, François Torteбат, André Félibien, Claude Perrault, François Blondel.

Francesco Nazari, participant in the *Giornale* from the first volume (1668, printed by Nicolò Angelo Tanassi), was solely responsible for volumes published between 1675 and 1679. At the end of the issue published in August 1675 is the statement: "*Il Giornali de' letterati cominciati da Francesco Nazari nel 1668, e stampati da Nicolò Angelo Tinassi, finiscono al terzo numero di Marzo 1675, e gli altri susseguenti dell'istesso si sono stampati, e si continuerono in avvenire a stampare e à vendere da Benedetto Carrara al Piè-di-marmo*". On the frontispiece of the 'annate' 1675-1679 is stated "*Giornale de' letterati di Francesco Nazari*". In 1676, a second version of the periodical was established and published parallel to the first under the editorship of Giovanni Giusto Ciampini. Ciampini continued to publish with the original printer Tinassi. Nazari's volumes were printed by Bernabo and by Mascardi. The second "*Giornale*" continued until the end of 1681. A reprint of the volumes printed in the years 1668-1675, dedicated to Cardinal Camillo Massimi, who had furthered the journal from its start, was issued in 1675 by Tanassi: "*Giornale de letterati dall'anno MDCLXVIII fino all'Anno MDCLXXV dedicati all'Emin.mo e Rev.mo Sig. Car. Camillo Massimi. In Roma: Per il Tinassi MDCLXXVI.*"

The immediate reception of Bellori's publications in the *Giornale de' letterati* underlines his centrality in the literary and intellectual circles of his time, in the Republic of Letters ("*Repubblica delle lettere*"). The *Giornale* served a wide international community of scholars – natural scientists, philosophers, historians and antiquarians – and the diffusion of the knowledge of Bellori's books in often penetrating reviews testifies to the remarkable position he had attained in the world of seventeenth century archaeological scholarship.

GIORNALE DE' LETTERATI – LITERATUR:

Dennis E. Rhodes, "Libri inglesi recensiti a Roma, 1668-1681", in: *Studi secenteschi*, 5, 1964, pp. 151-160

Silvia Grassi Fiorentino, "Giovanni Giustino Ciampini", *Dizionario biografico degli Italiani*, 25, pp. 136-143

Giorgio Panizza, "Studi sui primordi del giornalismo letterario in Italia", I: "Francesco Nazari, estensore del primo giornale romano", in: *Studi secenteschi*, 24, 1983, pp. 155-172

Jean-Michel Gardair, *Le "Giornale de' Letterati" de Rome (1668-1681)*, Firenze: Olschki, 1984

Brendan Dooley, *Science, politics and society in eighteenth-century Italy: The "Giornale de' letterati d'Italia" and its world*, New York-London 1991

Candida Carella, "I lettori di 'filosofia naturale' della 'Sapienza' di Roma: Francesco Nazari", in: *Nouvelles de la Republique des lettres*, 2003, 1/2, pp. 7-35

Die hier konsultierten Ausgaben des *Giornale de' letterati* sind in Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Per 884 (3 Bde.) und Venedig, Biblioteca Querini Stampalia, Periodici G 85 (6 Bde.).

The editions of the *Giornale de' letterati* in Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Per 884 (3 vols.) and Venice, Biblioteca Querini Stampalia, Periodici G 85 (6 vols.) have been consulted.

QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES *GIORNALE DE LETTERATI*
SOURCES FOR THE HISTORY OF THE *GIORNALE DE LETTERATI*

Zwei wichtige Quellen für die Geschichte des *Giornale* befinden sich in den Werken von Heinrich von Huysen und Vincenzo Leonio. Der Text von Huysen wurde bislang unbeachtet. Die beiden Texte sind als Volltexte in FONTES 11 (Bellori 1) präsentiert.

Two important sources for the history of the *Giornale* are found in the works of Heinrich von Huysen and Vincenzo Leonio. Huysen's text has been neglected up until now. These two texts are presented as full texts in FONTES 11 (Bellori 1).

(1) [Heinrich von Huysen] *Curieuse und vollständige Reiß-Beschreibung von gantz Italien, worinnen der gegenwärtige Zustand nicht allein des Pöpstlichen Hofes / sondern auch anderen Höfen / Republicquen und Städten in Italien beschrieben / und was in denselben merckwürdiges zu sehen / in einer angenehmen Correspondentz von einer beruhmenten Feder vorgestellt wird*, Freyburg: Bey Joh. Georg Wahrmond, 1701, pp. 381-382

(2) Vincenzo Leonio, "Vita di Monsig. Gio. Giustino Ciampini Romano (...) scritta dall'Ab. Vincenzo Leonio Spoletino", in: *Le vite degli arcadi illustri, scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni, Canonico di S. Maria in Cosmedin, e Custode d'Arcadia*, Roma: Nella Stamperia di Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, II, 1710, pp. 207-208

EXTERNE LINKS:

Ein ausführliches Register in der englischen Ausgabe der Bellori-Viten ist online verfügbar: Cambridge University Press: Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition*, by Alice Sedgwick Wohl, Hellmut Wohl and Tomaso Montanari ; Index:

http://assets.cambridge.org/052178/1876/index/0521781876_index.htm .

An extensive Index to the English translation of Bellori's *Vite* is to be found *online*:

Cambridge University Press: Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition*, by Alice Sedgwick Wohl, Hellmut Wohl and Tomaso Montanari ; Index:

http://assets.cambridge.org/052178/1876/index/0521781876_index.htm .

Bellori, ‚*Vite*‘, in: CORPUS INFORMATICO BELLORIANO:

<http://biblio.cribecu.sns.it/bellori>

IDEA: http://biblio.cribecu.sns.it/bellori//TOC_42.html

VITE: http://biblio.cribecu.sns.it/bellori//TOC_14.html

Für das ‚*Corpus Informatico Belloriano*‘, siehe: Sonia Maffei, „Nell'officina di Bellori: il "Corpus Informatico Belloriano" e i suoi itinerari di ricerca“, in: *Letteratura & arte*, 3, 2005 (2006), pp. 165-178.

For the ‚*Corpus Informatico Belloriano*‘, see: Sonia Maffei, „Nell'officina di Bellori: il "Corpus Informatico Belloriano" e i suoi itinerari di ricerca“, in: *Letteratura & arte*, 3, 2005 (2006), pp. 165-178.

Die Gesamtveröffentlichungen Belloris sind online verfügbar:

<http://biblio.cribecu.sns.it/bellori/index.html> . Sihe auch *Fontes* 11, Bellori 1.

The complete printed works of Bellori, including his antiquarian works, which account for most of his production, are available online at: <http://biblio.cribecu.sns.it/bellori/index.html> . See also *Fontes* 11, Bellori 1.

Belloris *Vite* (Ausg. Pisa 1821) sind online verfügbar: [Giovan Pietro Bellori](#), "*Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni descritte da Gio. Pietro Bellori*", Tomo III, pp. 136-256, Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1821.

Digitale Bilder und ein suchbarer Text des Werkes sind bei Google Books: Tomo I: [\[1\]](#); Tomo II: [\[2\]](#); Tomo III: [\[3\]](#) . Dieses enthält: *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* , die einleitende Abhandlung zu den *Viten*.

Bellori's *Vite* in the Pisa 1821 edition is available *online* at: [Giovan Pietro Bellori](#), "*Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni descritte da Gio. Pietro Bellori*", Tomo III, pp. 136-256, Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1821.

Digital images and a seachable text of this work are to be found at Google Books: Tomo I: [\[1\]](#); Tomo II: [\[2\]](#); Tomo III: [\[3\]](#)

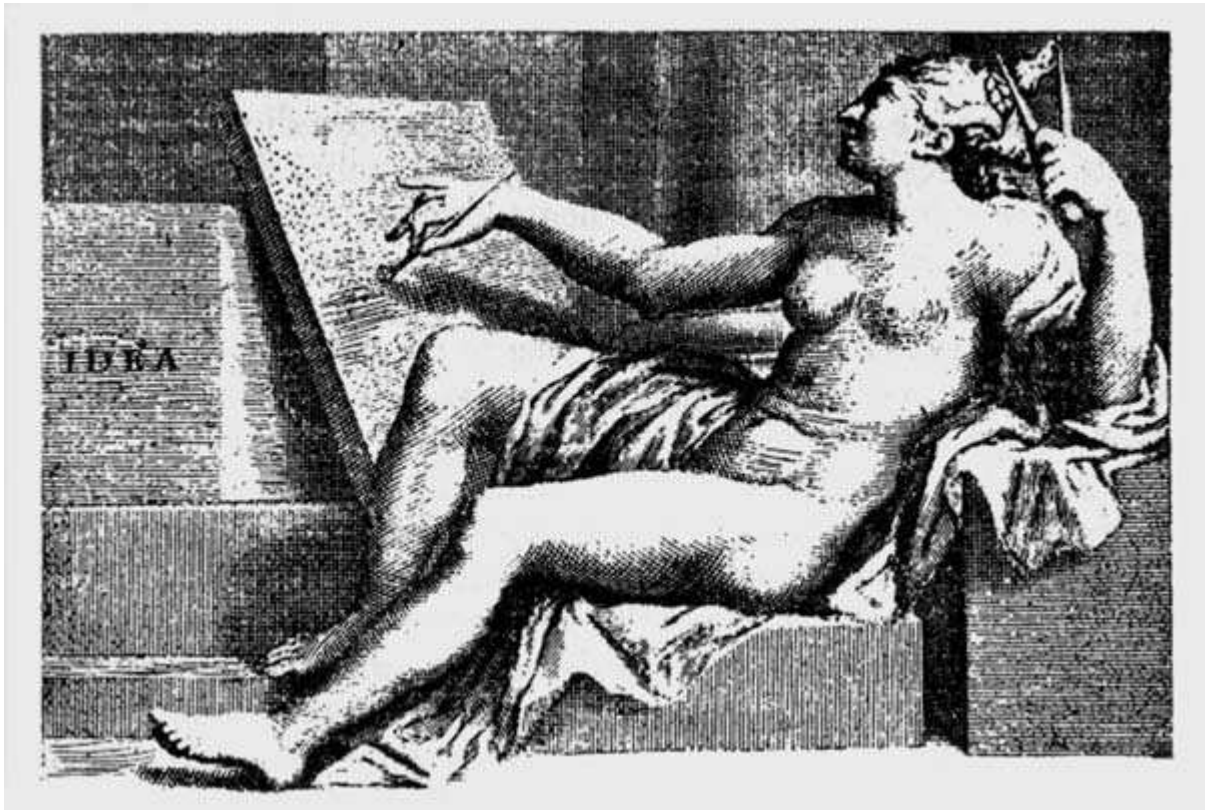
This includes: *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* , the preliminary discourse to the book of the „*Vite*“

ABBILDUNGEN

1. 'Muta Poesis' malt das Wappen Colberts, dem das Buch gewidmet ist. (*Vite*, 1672, fol. † 3 *recto*)
Mute Art (Painting) paints the Coat-of-Arms of Jean-Baptiste Colbert, to whom the book is dedicated (*Vite*, 1672, fol. † 3 *recto*)
2. 'IDEA' wird als nackte Frau dargestellt. Sie sitzt auf geometrischen Körpern. Während sie malt, blickt sie nach oben. (*Vite*, 1672, p. 3)
„IDEA“ is shown as a naked woman seated on geometric solids; with a compass in her left hand, she paints, gazing upward toward an abstract ideal. (*Vite*, 1672, p. 3)
3. CARAVAGGIO: „PRAXIS“ – Eine alte Frau schaut auf den Boden und misst mit Zirkel und Bleilot (Attribute von 'Pratica' bei Ripa). (*Vite*, 1672, p. 201)
The woman, looking toward the ground, measures with a large compass and holds a plumb line (the attributes given to 'Practice' by Ripa). (*Vite*, 1672, p. 201)
4. Porträt von Nicolas Poussin, aus den Viten, 1672, vor p. 407
Portrait of Poussin.



1. 'Muta Poesis' malt das Wappen Colberts, dem das Buch gewidmet ist. Mute Art (Painting) paints the Coat-of-Arms of Jean-Baptiste Colbert, to whom the book is dedicated. (*Vite*, 1672, fol. † 3 *recto*)



2. 'IDEA' wird als nackte Frau dargestellt. Sie sitzt auf geometrischen Körpern. Während sie malt, blickt sie nach oben. „IDEA“ is shown as a naked woman seated on geometric solids; with a compass in her left hand, she paints, gazing upward toward an abstract ideal. (Vite, 1672, p. 3)



3. CARAVAGGIO: „PRAXIS“ – Eine alte Frau schaut auf den Boden und misst mit Zirkel und Bleilot (Attribute von ‘Pratica’ bei Ripa). The woman, looking toward the ground, measures with a large compass and holds a plumb line (the attributes given to ‘Practice’ by Ripa). (*Vite*, 1672, p. 201)



4. Porträt von Nicolas Poussin aus den Viten, 1672, vor S. 407.
Portrait of Poussin.